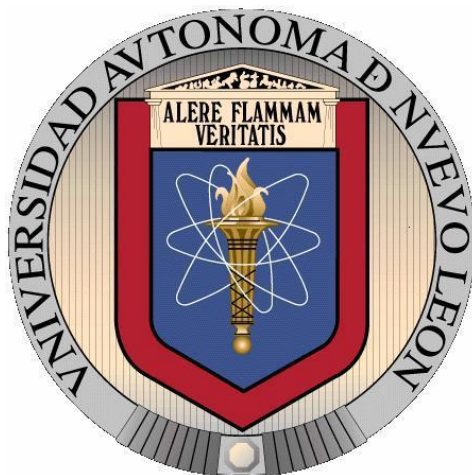


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES**



TESIS

**“EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE ANDREI TARKOVSKI.
ANÁLISIS DE DOS PERSONAJES EN SU FILMOGRAFÍA. SU
INFLUENCIA EN EL CINE DE ALEXANDER SOKUROV Y CARLOS
REYGADAS.”**

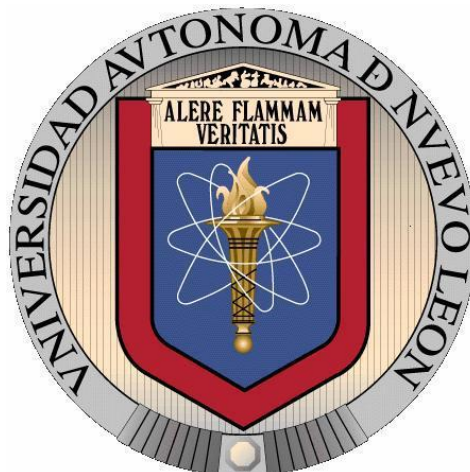
POR

SANTIAGO JAVIER VILLARREAL VILLARREAL

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES CON ORIENTACIÓN EN ARTES VISUALES**

MAYO, 2019

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**“EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE ANDREI TARKOVSKI. ANÁLISIS
DE DOS PERSONAJES EN SU FILMOGRAFÍA. SU INFLUENCIA EN EL CINE
DE ALEXANDER SOKUROV Y CARLOS REYGADAS”**

POR

SANTIAGO JAVIER VILLARREAL VILLARREAL

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN
ARTES CON ORIENTACIÓN EN ARTES VISUALES**

**ASESOR DE TESIS
DR. MARIO MÉNDEZ RAMÍREZ**

MONTERREY, NUEVO LEÓN, MÉXICO

MAYO DE 2019

“EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE ANDREI TARKOVSKI.
ANÁLISIS DE DOS PERSONAJES EN SU FILMOGRAFÍA. SU INFLUENCIA EN
EL CINE DE ALEXANDER SOKUROV Y CARLOS REYGADAS.”

Aprobación de tesis:

Dr. Mario Méndez Ramírez
Asesor de la tesis

Secretario

Vocal

Dra. Marcela Quiroga Garza
Subdirectora de Posgrado

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, el Dr. Mario Méndez Ramírez, quien me acompañó en esta aventura de investigación, y también me dio la oportunidad de comenzar mi proceso educativo de maestría.

Al Dr. Ramón Cabrera Salort por sus atinados comentarios al inicio del proyecto.

A los profesores de la maestría, los doctores Giampiero Bucci —descanse en paz—, Efrén Sandoval, Samuel Cepeda, Marcela Quiroga Garza, por su dedicación y entusiasmo en el aula.

Al M.A. Juan Francisco García y a la Dra. Marcela Quiroga Garza, por interesarse en mi proyecto de investigación.

A mis padres Minerva Margarita Villarreal y José Javier Villarreal, a quienes debo mi gusto por el cine.

A mi hermano José Pablo y a mi cuñada Nelly Zapata por su constante acompañamiento.

A mi hermana Ximena Margarita, quien pudo haber sido actriz de Tarkovski.

A mi padrino Rolando González Prieto por tan nutritivas charlas.

A mis amigos y colegas, quienes me escucharon una y otra vez hablar de Andrei Tarkovski.

A María Fernanda Martínez Quintanilla por su comprensión y paciencia.

*A mi madre Minerva Margarita Villarreal. Que mi
amor sea fuerza de tus alas para resistir el vuelo.*

RESUMEN

Santiago Javier Villarreal Villarreal

Fecha de Obtención de Grado:

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales

División de Estudios de Posgrado

Título del Estudio: “EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE
ANDREI TARKOVSKI. ANÁLISIS DE DOS
PERSONAJES EN SU FILMOGRAFÍA. SU
INFLUENCIA EN EL CINE DE ALEXANDER
SOKUROV Y CARLOS REYGADAS”.

Número de páginas: 122

Candidato para el grado de Maestría en Artes con
orientación en Artes Visuales

Área de Estudios: Arte cinematográfico

Propósito y Método del Estudio: El objetivo de este proyecto de investigación es estudiar el discurso poético de Andrei Tarkovski, analizar a Andrei Rublev y a Kris Kelvin, personajes principales de sus películas: *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972), y vincular su registro cinematográfico con los discursos de Alexander Sokurov y Carlos Reygadas. El propósito es generar conocimiento en el área del cine de autor, del cine que se edifica por el discurso particular de cada director. El estudio se desarrolla como una investigación metodológicamente cualitativa, de corte ensayístico, mediante el apoyo de teóricos que ahondan en distintas corrientes del pensamiento.

Contribuciones y Conclusiones: Se elaboró un proyecto de investigación que profundiza en la obra fílmica de Andrei Tarkovski desde corrientes como la filosofía, la teoría del arte, y la psicología; se trabajó con teóricos que han abordado el discurso cinematográfico del autor. Para realizar un estudio a fondo de su poética, se analizaron a dos personajes de su filmografía. Para cerrar, se sostuvo vínculos entre su discurso y el de dos cineastas contemporáneos: Alexander Sokurov y Carlos Reygadas.

FIRMA DEL ASESOR: Dr. Mario Méndez Ramírez

INTRODUCCIÓN

Para quien disfruta el cine que se sostiene en el discurso narrativo del director, este proyecto de investigación será de su agrado. La base del trabajo es Andrei Tarkovski, cineasta ruso que dirigió siete largometrajes: *La infancia de Iván* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), y *Sacrificio* (1986). Se pretende, de manera directa, conseguir tres objetivos: profundizar en la obra cinematográfica de Tarkovski, analizar a dos personajes principales de dos de sus películas, y vincular el discurso de dos cineastas contemporáneos con el suyo.

Se hará un trabajo de investigación que, en un primer momento, cuente con suficientes datos biográficos para situar al cineasta en sus determinados contextos político, social, cultural, y familiar. Habiéndolo introducido, se estudiará su obra fílmica para después situarlo como un director que impulsó el lenguaje poético cinematográfico a través de su discurso.

En repetidas ocasiones se hará mención del espectador; a éste habrá que relacionarlo con el concepto de lector modelo de Umberto Eco: “El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (1999, pág. 89). Para que el texto se actualice precisa de un destinatario, de alguien que reciba la información para resignificarla.

un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector

Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (Eco, 1999, pág. 80).

Buscando indagar con mayor fuerza en el universo de sus personajes, se analizarán a Andrei Rublev y a Kris Kelvin, personajes principales de sus películas *Andrei Rublev* y *Solaris*. Para que el análisis no esté descontextualizado, primero, se profundizará en estas películas, para posteriormente adentrarse en el análisis de los personajes mencionados. Antes de ahondar en el nexo que se creará entre Tarkovski y dos cineastas de la actualidad, se establecerán semejanzas y diferencias entre Andrei Rublev y Kris Kelvin para afianzar la poética del cineasta.

Para concluir con esta investigación, se piensa sostener como propuesta, que el cine de Andrei Tarkovski sigue y seguramente seguirá con vida muchos años más. De alguna manera, nos guste o no, sea de forma consciente o inconsciente, escribimos con base en los libros que leemos; filmamos con un ritmo que carece de originalidad ya que, detrás de alguna producción, hay un bagaje de cineastas y de ritmos fílmicos que lo sostienen. Aunque este apartado será breve, Alexander Sokurov y Carlos Reygadas serán materia de análisis para el vínculo que se establecerá entre ambos y el autor de *Sacrificio*. Por último, se reflexionará en el escrito y se argumentarán ideas en un bloque que se presente como cierre.

TABLA DE CONTENIDOS

Capítulo	Página
1. La Cinematografía de Andrei Tarkovski y los Personajes Andrei Rublev y Kris Kelvin	1
1.1 Planteamiento del Problema	1
1.2 Estudios Previos	2
1.3 Preguntas de Investigación	3
1.4 Objetivos	4
1.5 Justificación	4
1.6 Contextualización Cinematográfica	5
1.7 Marco Teórico	7
1.8 Metodología de la Investigación	10
2. Vida, Obra y Poética de Andrei Tarkovski	13
2.1 La Vida de Andrei Tarkovski. La Censura y el Exilio: Una Creación ante la Adversidad	13
2.1.1 Datos biográficos.	13
2.1.2 Andrei y sus padres	15
2.1.3 Formación cinematográfica: sus primeras producciones.	16
2.1.4 Represión a los artistas de la URSS	17
2.1.5 Censura a la obra de Tarkovski.	18
2.1.6 Ofrendar su vida al arte: un discurso desde el alma.	22
2.1.7 Últimas tomas de una película en proceso.	25
2.2 La Obra Fílmica de Andrei Tarkovski	27
2.2.1 Narrativa cinematográfica.	27
2.2.2 El recuerdo hoy.	30
2.2.3 El agua: estética de la naturaleza.	32
2.2.4 El espectador en la imagen.	33

2.2.5 Un registro inmodificable	37
2.2.6 El mismo personaje con diferentes atuendos.....	38
2.3 Andrei Tarkovski: Precursor del Cine Poético	39
2.3.1 Poética.....	39
2.3.2 Cine poético.....	40
2.3.3 La obra de Tarkovski: una anunciación.....	41
2.3.4 El ser y lo extraordinario.	43
2.3.5 Contemplación.....	45
2.3.6 Pertenencia de la memoria.....	48
2.3.7 Una mirada a lo cotidiano.....	49
2.3.8 El tiempo.....	51
3. Análisis de los Personajes	56
3.1 Dos Películas de Andrei Tarkovski: <i>Andrei Rublev</i> (1966) y <i>Solaris</i> (1972).....	59
3.1.1 <i>Andrei Rublev</i> (1966).....	59
3.1.2 Los personajes de la película <i>Andrei Rublev</i> (1966).	64
3.1.3 <i>Solaris</i> (1972).	66
3.1.4 Los personajes de la película <i>Solaris</i> (1972).	71
3.2 Andrei Rublev en <i>Andrei Rublev</i> (1966)	72
3.2.1 Fuera de casa: el bufón (1400).....	72
3.2.2 Theófanos el griego (1405).....	73
3.2.3 La pasión de Andrei (1406).	74
3.2.4 La celebración (1408).	76
3.2.5 El comienzo de una duda (1408).	77
3.2.6 Última charla con Theófanos (1408).	79
3.2.7 Silencio (1412).....	80
3.2.8 La campana (1423).	80
3.2.9 Breve conclusión.	82

3.3 Kris Kelvin en <i>Solaris</i> (1972).....	83
3.3.1 El inicio.....	83
3.3.2 La vida en Solaris.	85
3.3.3 Una interpretación fantástica del final.....	88
3.3.4 Una interpretación más fiel del final.	89
3.4 Diferencias, Coincidencias: Complementariedades entre Ambos Personajes	90
3.4.1 La memoria.....	90
3.4.2 El amor.....	93
3.4.3 El destierro: la salida de casa.....	96
4. Propuesta	99
4.1 La Influencia de Andrei Tarkovski en el Cine Poético Contemporáneo. Dos Casos.....	100
4.1.1 Alexander Sokurov.	100
4.1.2 Carlos Reygadas.	106
4.2 Comentarios Finales	111
4.2.1 Una puerta se abre.	111
4.2.2 Un largo pasillo por recorrer.....	114
4.2.3 La luz no siempre alumbra con la misma intensidad.....	115
5. Referencias	118

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
Figura 1. Andrei junto a su papá Arseni Takovski.	14
Figura 2. En un sueño, Iván dialoga con su madre. La infancia de Iván.....	17
Figura 3. Andrei Tarkovski.	27
Figura 4. La familia del poeta Andrei Gorchakov. Nostalgia.	31
Figura 5. El escritor, Stalker (sentado), y el científico. Stalker.....	34
Figura 6. Andrei Gorchakov cruza un estanque con la vela encendida. Nostalgia. ...	47
Figura 7. El científico, el escritor y Stalker. Stalker.	54
Figura 8. Andrei Rublev junto a Danilo. Andrei Rublev.	64
Figura 9. La casa familiar. Solaris.....	70
Figura 10. Theófanos el griego y Andrei Rublev. Andrei Rublev.	76
Figura 11. La santísima trinidad de Andrei Rublev. Andrei Rublev.....	82
Figura 12. Andrei Rublev abraza al joven campanero. Andrei Rublev.	83
Figura 13. Kris Kelvin. Solaris.....	84
Figura 14. Kris Kelvin y Hari. Solaris.....	87
Figura 15. Fragmento de la película Madre e hijo.	103
Figura 16. Fragmento de la película Luz silenciosa.	110

CAPÍTULO 1

La Cinematografía de Andrei Tarkovski y los Personajes Andrei Rublev y Kris

Kelvin

1.1 Planteamiento del Problema

Como sostiene Martínez Miguélez, la problemática se concentra en toda *un área* que se manifiesta para ser investigada (2004, p. 72). La obra cinematográfica de Andrei Tarkovski se establece por ser una de las obras poéticas más importantes en el hemisferio del cine de autor. A través de indagar en el ritmo narrativo, en el tempo en la edición, en el alcance filosófico que acarrearán los cuestionamientos e inquietudes de sus personajes, en la memoria como posibilidad de una realidad distinta, y en la mirada contemplativa que exige esta filmografía, da como resultado que desmenuzar su poética se formule como el problema a resolver en el proyecto de tesis.

Esta problemática podría presentarse como antesala de otro problema en la investigación: crear anclajes y diferencias entre dos de sus personajes principales, para marcar la pauta de la estructura no solo de su filmografía, sino también de los personajes por quienes giran las historias. En las películas de Tarkovski hay una comunión entre la estructura narrativa de las historias y los personajes. El alcance filosófico del que se hace mención en el párrafo anterior sucede como respuesta de la suma de un todo: de elementos cinematográficos que comulgan entre sí para brindar el resultado de una obra compacta en siete largometrajes.

En tiempos en que el cine no precisa del formato análogo para su elaboración, —y que cualquiera con cámara en mano y poco presupuesto puede filmar—, se vuelve importante resaltar obras audiovisuales que han dejado su huella inscrita en la historia

del séptimo arte. Una de ellas, sin duda, es la de Andrei Tarkovski. No se pretende demeritar lo que se hace en la actualidad con el formato digital: las maravillas del cine suceden con los medios que se tengan al alcance. Observar lo que Tarkovski hizo bajo un régimen autoritario es admirable. Aunque mucho se haya dicho sobre su obra, siempre queda algo por argumentar; espero que las próximas líneas, usando como motivo desgajar su discurso cinematográfico y analizar a dos de sus personajes principales, lo sostenga.

1.2 Estudios Previos

Hay sobre la obra de Tarkovski textos en diferentes idiomas. Este proyecto será apoyado, o sustentado, en libros y tesis que hayan profundizado en su poética. Manuel Capetillo, en su libro *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*, hace mención de la naturaleza como objeto reinante en la obra del autor. Por otro lado, Pilar Carrera, en su libro *Andrei Tarkovski. La imagen total*, apunta al personaje principal como un complemento en el discurso narrativo de la película, un acompañante que teje, junto a otros elementos, una imagen lejana al simbolismo. Pablo Cappana, con su libro *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*, señala datos biográficos que fungen como material de archivo para situar al cineasta en su época. Los tres libros serán utilizados con frecuencia en el proyecto de investigación, pese a que se difiera con la idea de Carrera.

Quien con mayor cercanía a su obra se ha aproximado es el mismo Andrei Tarkovski. Con *Esculpir el tiempo y Martirologio*, aunque con la diferencia de que el primer libro aporta sus reflexiones sobre cine, mientras que el otro funge como un diario, aporta comentarios precisos sobre su andar cinematográfico. Aunque ambos

libros serán utilizados en la tesis, *Esculpir el tiempo*, más que *Martirologio*, se posiciona como un libro esencial en el desarrollo del proyecto.

Un sinnúmero de tesis han rendido tributo a la obra fílmica de Tarkovski. A continuación se mencionan algunas que colaborarán en distintos momentos de la investigación. *Heidegger on poetic thinking and the cinema of Andrei Tarkovsky*, de Evi Haggipavlu, escrita en el 2014 como requisito para ser doctor en la Universidad de Binghamton, en el estado de Nueva York, es una tesis que recurrentemente se citará para complementar y apoyar las reflexiones que se sostengan. *Narration in the films of Andrei Tarkovsky*, de Stuart Minnis, que también formará parte del marco referencial, hace alusión a cada una de las películas dirigidas por el cineasta. Entre las tesis que no serán incluidas, pero que aportan conocimiento sobre su obra, están: *Lyrical Vision: The Cinematic Aesthetics of Andrei Tarkovsky*, de Kolter McFall Campbell; *Tarkovsky's oneiric materialism*, de Caner Ozgul; *The artist's passion according to Andrei: paintings in the films of Andrei Tarkovsky*, de Serena Antonia Reiser.

1.3 Preguntas de Investigación

Pregunta general:

- ¿Cómo se sostiene la poética del discurso cinematográfico de Andrei Tarkovski a partir del análisis de los personajes Andrei Rublev y Kris Kelvin?

Preguntas específicas:

- ¿Por qué la filmografía de Andrei Tarkovski interroga al espectador?
- ¿Qué se entiende por tiempo en la cinematografía de Andrei Tarkovski?
- ¿Cuáles son las razones que provocan en Andrei Rublev y en Kris Kelvin dejar el hogar?

- ¿Cómo sucede la transformación de Andrei Rublev y de Kris Kelvin?
- ¿Cómo se relaciona el discurso de Andrei Tarkovski con los discursos de Alexander Sokurov y Carlos Reygadas?

1.4 Objetivos

Objetivo general:

- Sostener la poética del discurso cinematográfico de Andrei Tarkovski a partir del análisis de Andrei Rublev y Kris Kelvin.

Objetivos específicos:

- Explicar cómo la filmografía de Andrei Tarkovski interroga al espectador.
- Describir la presencia del tiempo en la cinematografía de Andrei Tarkovski.
- Explorar las razones que provocan en Andrei Rublev y en Kris Kelvin dejar el hogar.
- Analizar la transformación en Andrei Rublev y en Kris Kelvin.
- Comparar el discurso de Andrei Tarkovski con los discursos de Alexander Sokurov y Carlos Reygadas.

1.5 Justificación

Se ha escogido abordar la obra cinematográfica de Tarkovski, en primera instancia, porque quien redacta esta investigación ha incursionado en producciones cinematográficas, ha dado conferencias y charlas sobre cine, y se considera espectador de la poética de Tarkovski. La Maestría en Artes con orientación en Artes Visuales, en adhesión al gusto por el cine de autor y al placer que brinda producirlo, genera el caldo de cultivo idóneo para la elaboración de este proyecto.

Generar conocimiento en el área brinda la posibilidad de problematizar no solo la obra de Tarkovski, sino de cualquier otro cineasta que participe en el apartado del cine de autor o del cine de culto. En el contexto de la cinematografía en la actualidad, el tempo en la estructura rítmica de la edición ayuda a sostener el discurso del cineasta que pretende romper cierta estructura narrativa para generar un movimiento en el lenguaje cinematográfico. Para entender la transgresión en el discurso narrativo del cine independiente que hoy se produce, es importante remontarse al pasado e investigar a autores que edificaron una forma de narrar que, en su momento, rompía con la estructura establecida. Por eso la relevancia de abordar la filmografía de Tarkovski.

Estudiar su poética, crear un análisis de dos de sus personajes principales, y edificar un vínculo entre esta obra y la de dos cineastas contemporáneos, aporta conocimiento al área de las artes, pero con mayor cercanía al área cinematográfica. Aquel que se interese en el discurso de este autor, como en cualquier otro discurso poético cinematográfico, podrá acceder a consultar esta tesis, que pretende convertirse en fuente de archivo para el ojo del lector.

1.6 Contextualización Cinematográfica

Poco después de mediados del siglo XX, durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, cuando Tarkovski producía su obra, cineastas alrededor del mundo edificaban —como él— un discurso cinematográfico propio. Quienes coincidieron cronológicamente con Tarkovski, y que el tiempo sostendría como directores que revolucionaron la industria cinematográfica de autor, están: Win Wenders, Werner Herzog, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Akira Kurosawa, Abbas Kiarostami, Joao Cesar Monteiro, Manoel de Oliveira, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Theo

Angelopoulos, Andrzej Wajda, Robert Bresson, Claude Chabrol, Jean–Luc Godard, Agnès Varda, Francois Truffaut, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Emilio “el indio” Fernández, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón... se omite mencionar a otros cineastas, puesto que la lista podría ser más extensa, y este apartado solo pretende contextualizar a autores de su época.

Durante el régimen político de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, algunos directores nacionales se hicieron de un lugar en el cine. Entre los que mayor peso tienen destaca Sergei Eisenstein, a quien le tocó vivir la transición del Imperio Ruso a la Unión Soviética. Eisenstein viviría un tiempo en Estados Unidos de Norteamérica, y en México, donde produciría la película inconclusa *Que viva México* (1930); antes de viajar al continente americano, dirigiría en su país *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), cintas icónicas de principios del cine soviético. Bajo el ya autoritario mandato de Joseph Stalin, habiendo regresado a su país de origen, produciría *Alexander Nevsky* (1938) e *Iván el Terrible* (1943).

Vsevolod Pudovkin también se consagraría como uno de los directores de cine más influyentes que dio el régimen soviético. Entre sus películas están *La madre* (1926) y *Tempestad sobre Asia* (1928). *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, se convertiría en una película revolucionaria del género documental; Vertov sería parte del movimiento de cine de vanguardia del Imperio Ruso–URSS de principios del siglo XX. Otro cineasta que destacaría por ser uno de los pioneros del cine soviético, es Lev Kuleshov, quien propuso alternativas en el montaje cinematográfico de la época, y aportó conocimiento como profesor de la escuela de cine de Moscú.

1.7 Marco Teórico

El marco teórico surge a raíz de propias reflexiones que se sostendrán con argumentos de diversos teóricos. Como la tesis fue pensada para ser un trabajo ensayístico, el acervo de citas que dará forma a esta estructura de investigación navegará entre fuentes primarias, usando a autores que han abordado la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, y fuentes secundarias, con teóricos que no han profundizado en ésta, pero que enriquecerán con conceptos, reflexiones, comentarios, y aseveraciones, esta tesis.

El tren de desarrollo del marco teórico se irá construyendo durante el camino; la libertad con la que se transitará en el andar de la investigación permitirá usar con versatilidad distintos autores para el análisis de la obra de Tarkovski. Las citas empleadas darán fuerza a las propias reflexiones de quien investiga. Las fuentes circularán entre disciplinas muy variadas, esto nutre y problematiza el proyecto, mismo que puede ser edificado desde distintas corrientes del pensamiento.

El proyecto emerge como consecuencia de investigar a teóricos que desde su particular enfoque reflexivo, darán forma, sentido y fuerza a la redacción. El concepto del *ser* abordado por Martin Heidegger, en este marco de referencia, comulgará con el concepto de *sujeto* redefinido por Jacques Lacan. Uno es problematizado desde la filosofía, advirtiendo que el alma es de acuerdo con los entes que lo rodean, mientras que el segundo, reelaborado por Lacan desde la teoría de la psicología, sostiene que el *sujeto* desea como fruto de una falta, a raíz de la carencia de un objeto perdido. El diálogo que surgirá entre los diferentes teóricos producirá una comunión que tiene como objetivo preponderante desmenuzar la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski.

Las líneas de investigación que se aborden puntualizarán los distintos enfoques empleados en el análisis de dicho proyecto. Los autores que con mayor insistencia aparecerán escriben sobre líneas de pensamiento como la filosofía, la teoría del arte, la psicología, la antropología, y la sociología. Otros más, usando como vehículo el ensayo crítico, advierten e informan fragmentos de la vida y obra del cineasta. Tomando en cuenta lo que se ha estudiado sobre Tarkovski en la actualidad, se dispuso a investigar tesis doctorales que hayan analizado la poética en el cine, y con mayor razón, la poética en el discurso narrativo de Andrei Tarkovski.

Para el segundo capítulo, el cual desentrañará la poética y el discurso narrativo del autor, será importante apoyarse en teóricos como Pablo Cappana, quien en su libro *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*, realiza un trabajo informativo en donde recolecta material de archivo sobre la vida y obra del cineasta. Otros teóricos que también serán fuentes para disponer en este apartado son Pilar Carrera y Manuel Capetillo con sus libros *Andrei Tarkovski. La imagen total* y *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*, respectivamente, sumarán a esta investigación. Dos teóricos de la filosofía que serán utilizados en el mismo capítulo son Martin Heidegger y Byung-Chul Han; ambos esclarecerán argumentos en donde se precisa de quien los sostenga y, marcarán con algunas citas, la pauta del análisis crítico y filosófico de los últimos dos ensayos de este capítulo. Otra pieza importante en el ensamblado de dicho apartado será Evi Haggipavlu, quien con su tesis doctoral *Heidegger on poetic thinking and the cinema of Andrei Tarkovsky*, aportará aseveraciones contundentes sobre el alcance poético de la filmografía de Tarkovski.

Los personajes en el cine de Tarkovski se edifican y evolucionan en relación directa con los contextos y seres que les rodean. Para el tercer capítulo —que se centrará en analizar desde distintas corrientes a dos personajes principales de dos de sus películas— se incluirán a teóricos, como ya se escribió, de diversas corrientes del pensamiento. De entrada, resulta importante apuntar que ambos personajes serán entendidos como *sujetos*, desde el concepto reelaborado por Jacques Lacan, el cual brevemente se describió al inicio de este bloque. Para analizar al monje pintor Andrei Rublev, personaje principal de la película que lleva su nombre, será valioso establecer algunas citas del libro *El zen y los pájaros del deseo* del místico Thomas Merton. Una vez sumergidos en el apartado de análisis del mencionado personaje, el *Diccionario de psicoanálisis* de Jean Bertrand Pontalis y Jean Laplanche, y el libro *Modernismo después de la posmodernidad* de Andreas Huyssen, darán forma y solidez al argumento de análisis que se sostenga. Para el estudio que se elaborará de Kris Kelvin, personaje principal de *Solaris*, el sociólogo Michel Mafessoli, el mismo Andrei Tarkovski con *Esculpir el tiempo*, y el teórico del arte László F. Foldényi nutrirán de manera importante el escrito. El último apartado de este capítulo, el cual expondrá diferencias y semejanzas entre los dos personajes, se sostendrá con algunos teóricos que recién se apuntaron.

Jeremy Szaniawski, con su tesis doctoral *The image and the interstice: Alexander Sokurov's Poetics of Paradox*, aportará reflexiones que sostendrán el lazo que se edifique entre el discurso narrativo de Alexander Sokurov y el de Tarkovski. En este mismo momento de la tesis, el libro *Luz* del cineasta Carlos Reygadas, y la tesis doctoral

El cine poético en Carlos Reygadas de Javier Marimón Miyares, afianzarán el vínculo entre la poética de Carlos Reygadas y la de Andrei Tarkovski.

Un libro que por evidentes razones se convertirá en una biblia en la construcción del proyecto es *Esculpir el tiempo*. Las ideas que aquí sostiene Tarkovski fungirán como cimientos de una estructura de investigación que pretende serle fiel al discurso intimista del cineasta. Sus reflexiones sobre el arte cinematográfico se expondrán como un medio al cual recurrir para establecer alianzas entre sus escritos y lo que se presenta en el desarrollo de esta investigación. Sería incongruente explorar la poética de Tarkovski sin hacer uso del regalo literario que nos deja con sus reflexiones en *Esculpir el tiempo*.

1.8 Metodología de la Investigación

Este trabajo de tesis de maestría plantea como herramientas para su desarrollo el ensayo académico y el ensayo crítico. Como propuesta hacia la reflexión se encuentra la posible apertura que despierte una tesis de corte ensayístico. En el universo de la academia, bien se sabe, la mayoría de los proyectos de tesis se sostienen con base en un marco teórico, mismo que funge como sostén de determinado trabajo a edificar. Este proyecto no será la excepción. Se buscará navegar en la obra cinematográfica de Tarkovski con absoluta libertad, y con el compromiso que exige elaborar una investigación de posgrado.

El pedagogo Miguel Martínez Miguélez argumenta que “la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones” (2004, pág. 66). Este proyecto será elaborado como una investigación

cualitativa, de corte ensayístico que, como ya se sostuvo, tiene su planteamiento del problema, objetivos a desarrollar, preguntas a responder, análisis por hacer, y conclusiones a desgajar.

Los ensayos que se redactarán —comenzando con uno de corte informativo, contextual y biográfico, y cerrando con un texto que tiene mayor similitud a un escrito reflexivo que propiamente a un ensayo—, sugerirán un movimiento que permita profundizar y analizar la obra de Tarkovski desde muchas corrientes del pensamiento. La libertad en el uso de diversos teóricos brinda la posibilidad de encaminar esta investigación por senderos indefinidos, respetando claro, la forma clásica empleada en el uso de la metodología cualitativa de las investigaciones de tesis:

no se debería considerar el análisis de films como una verdadera disciplina, sino, según los casos (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir: no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films (Aumont & Marie, 1990, pág. 13).

Habrán distintos enfoques por donde se llevará a cabo el modelo de análisis. Se pretende, como sucede en las investigaciones cualitativas, ahondar en toda un área que se presenta para ser analizada. El estudio que se hará sobre la obra cinematográfica de Tarkovski no puede ser del todo objetivo, ya que la obra en sí, desde su origen, demanda ser vista y analizada a partir del planteamiento subjetivo de quien realiza la investigación.

El análisis abordará como eje central la obra del cineasta, habiendo sus excepciones que enriquezcan o problematicen el proyecto. Como se sostuvo al inicio de

este apartado, el ensayo académico y el ensayo crítico, con su respectivo marco teórico que respalde la argumentación propia de quien escribe estas líneas, definen la estructura metodológica de la tesis.

CAPÍTULO 2

Vida, Obra y Poética de Andrei Tarkovski

2.1 La Vida de Andrei Tarkovski. La Censura y el Exilio: Una Creación ante la Adversidad

2.1.1 Datos biográficos.

Andrei Tarkovski nace el 04 de abril de 1932 en una aldea llamada Zavrazhie, a ochocientos kilómetros de Moscú. Es hijo de Arseni Tarkovski y María Vishnyakova, quienes se conocieron en el Instituto Literario de Moscú, y que tendrían además de Andrei, a una hija llamada Marina.

El matrimonio de sus padres duró poco. Dos meses después de nacer Andrei, Arseni se marchó a Moscú para no regresar más. La pareja siguió viéndose cada tanto en la capital, hasta que en 1934 decidieron separarse definitivamente. Arseni volvió a casarse, pero María, una mujer de carácter sumamente independiente, prefirió no hacerlo (Cappana, 2016, pág. 23).

Debido a la ausencia de su padre, Andrei crecería rodeado de figuras femeninas. Su niñez estuvo acompañada por su abuela, su madre María y su hermana. Prescindiendo de la presencia de su padre, Andrei tuvo que adquirir cierto grado de independencia que sostendría para el resto de su vida. La cercanía que tuvieron su abuela y su madre hacia él, lo dotarían de sensibilidad, misma que expondría en el andar de su obra.

El padre de Andrei, Arseni Tarkovski, incursionó desde joven en la literatura, siendo la poesía su forma de expresión artística predilecta. Sostuvo relaciones con grandes personajes de la literatura rusa del siglo XX, como Ana Ajmátova, Osip

Mandelstam, Marina Tsvetaieva, entre otros. Arseni, como después le sucedería a su hijo, tuvo que lidiar con la censura impuesta por el gobierno de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Andrei utilizaría en algunas de sus películas versos de poemas de su padre. En *El espejo* (1975), sería el mismo Arseni quien daría voz a sus versos. En *Stalker* (1979) y *Nostalgia* (1983) —ya sin ser leídos por su padre—, aparecerían nuevamente sus poemas. Andrei tuvo gran admiración por la labor artística de Arseni, no así la sostendría como su figura paterna: “Mi padre jamás se ocupó de mí. Se fue cuando yo tenía tres años, (aunque) yo no sería el hijo de mi padre si no hubiera heredado ciertos lazos espirituales” (Cappana, 2016, pág. 24). Añade en otra entrevista:

Sin duda alguna, Arseni Tarkovski fue un gran poeta, con una inmensa riqueza lírica y una gran energía espiritual. Un poeta en estado natural, por así decirlo, para el cual lo más importante era su concepción espiritual de la vida y la deuda que sentía con su esposa, su patria y su papel en la vida (Cappana, 2016, pág. 24).



Figura 1. Andrei junto a su papá Arseni Takovski.

2.1.2 Andrei y sus padres.

Si se omite todo lazo afectivo en lo familiar entre Arseni y Andrei, —y se observa desde una perspectiva meramente profesional como artistas—, se intuiría que algo debiera existir en esta relación padre-hijo. La distancia podría ser la más sensata palabra para describir este vínculo. Sostiene Amat Escalante, cineasta mexicano contemporáneo, que solo el perdurar de su obra sobre el tiempo dirá si vale o no la pena. El pintor y teórico del arte Wassily Kandinsky advierte que “lo puro y eternamente artístico, tiene vida eterna. No pierde sino que gana fuerza con el tiempo” (1994, pág. 60). Intuitivamente —desde las ideas de Escalante y Kandinski—, se podría argumentar que Arseni, hoy en día, no acarrea en su prosa la fuerza que tiene la de Iosif Brodsky, Marina Tsvetaieva, Boris Pasternak, o la misma Ana Ajmátova. Andrei recibía la prestigiosa distinción de El León de Oro de Venecia, primeriza en aquel tiempo para la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el mismo año que Arseni veía por vez primera su nombre en las editoriales del país.

Quizá la ausencia de Arseni, así como el sostén que brindaron su abuela, María y su hermana, abrieron camino para que Andrei se convirtiera en uno de los realizadores más influyentes de la cinematografía mundial. El ser hijo de dos intelectuales debió enriquecer el contexto cultural con el que Andrei se nutriría. Siendo apenas un joven, incursionó en la música, la pintura y la escultura, para después inclinarse por el cine. No entendía el mundo sino a través de las artes. La constante búsqueda lo llevó a detenerse frente al séptimo arte.

Aunque por lo regular externaba la valentía de su madre, poco hablaba Andrei de su relación con su papá. Prefería pensarlo como quien le ofreció el universo de las

letras, y como alguien que se sentiría por siempre en deuda con su país. En su libro *Martirologio*, después de haber producido *La infancia de Iván* y *Andrei Rublev*, Tarkovski sostiene:

Hace mucho que no veo a mi padre. Cuanto más tiempo paso sin verlo, más angustia y miedo me da ir a visitarle. Tengo complejos evidentes en relación con mis padres. Con ellos no me siento adulto. Y creo que tampoco ellos me consideran adulto. Son unas relaciones dolorosas, complejas y de las que no hablamos. No es nada fácil todo esto. Los quiero mucho, pero nunca me he sentido tranquilo y en igualdad de condiciones. Creo que ellos también se sienten intimidados ante mí, a pesar de que me quieren (2011, pág. 37).

2.1.3 Formación cinematográfica: sus primeras producciones.

En 1954, poco después de la muerte de Stalin, respirándose un aire político menos adverso para los artistas, Tarkovski ingresaría al Instituto Estatal de Cinematografía en Moscú. Fueron seis años los que estuvo en el Instituto. Ahí llevaría asignaturas generales en el rubro cinematográfico como fotografía, sonido, escritura de guión, escenografía, actuación y dirección. Su fascinación fueron las cámaras, al grado que era él quien se hacía cargo del manejo de estas para ciertas tomas en específico. La precisión y suavidad con que la cámara transita en los planos secuencia de sus filmes, se asocia al placer que él encontraba tejiendo la dirección del movimiento de éstas.

Habiendo realizado algunos cortometrajes y un medimetroraje dentro del Instituto, Andrei dirige su primer largometraje en 1961: *La infancia de Iván*, el cual recibe el León de Oro de Venecia al año siguiente.



Figura 2. En un sueño, Iván dialoga con su madre. La infancia de Iván.

2.1.4 Represión a los artistas de la URSS.

Mientras los artistas se refugiaban donde pudieran en casas de campo, o incluso fuera del país, sus producciones artísticas eran relegadas y olvidadas. Por presiones del partido comunista, las editoriales se veían obligadas a dejar de publicarlos, así como las casas productoras fueron bajando el presupuesto para cineastas que no compartieran el ideal socialista de los altos mandatarios del país. En medio de tormentas, lo que para Tarkovski sostenía la fuerza impulsora de perdurar como *ser* y creador, era la capacidad de entenderse y comulgar en soledad como ser humano. Sostiene: “Todo el mundo puede salvarse si se salva en soledad. Llegó la hora del heroísmo individual. El banquete en tiempos de peste. Se puede salvar a todo el mundo, si uno se salva a sí mismo” (2011, pág. 32).

Detenciones, arrestos, encarcelamientos, sanatorios, suicidios, asesinatos. La vida y creación del *sujeto* intelectual soviético durante el régimen Estalinista estaban constantemente obstaculizadas de trascender, debido a motivos y razones totalitarios que tenían su proceso de cocción en lo más alto de la cadena política. Un claro ejemplo de lo que sucedía durante este régimen socialista, es el mismo padre de Andrei: Arseni

Tarkovski, quien nació en 1907, escribió durante toda su vida, pero no vio publicado un libro suyo sino hasta 1962, mismo año en el que su hijo presentaba *La infancia de Iván*.

Con la realización de la película recientemente mencionada, el camino parecía acomodársele a Tarkovski para convertirse en un consagrado hacedor cinematográfico de la Unión Soviética. Después del éxito que su primer largometraje tuvo a nivel internacional, hubo críticas que lo situaron como el sucesor de Sergei Eisenstein quien, con su regreso a tierras nacionales, lidió con la censura y la imposición del gobierno de la URSS. Como sucedió con Eisenstein, Tarkovski de igual manera iría a buscar mejor fortuna a tierras extranjeras. Parecieran los siguientes un común denominador por el que artistas de la URSS —críticos y con un discurso muy particular— tuvieran que lidiar: la vigilancia, la censura, la falta de apoyo, el exilio junto al grado de nostalgia que acarrea el saberse y reconocerse lejos de casa, y en algunos casos donde la esperanza no alcanzó para un segundo aire: el suicidio.

En 1965, un año antes de finalizar la producción de *Andrei Rublev* (1966), era detenido el poeta ruso Iosif Brodsky, con esto, se dejaba claro que las políticas sociales en relación con los artistas serían autoritarias, existiendo graves repercusiones como la detención y el exilio.

2.1.5 Censura a la obra de Tarkovski.

El Goskino: (Comité de Estado para las Producciones Cinematográficas de la URSS), manifestó su desacuerdo con algunos pasajes en *Andrei Rublev*, y exigió a Tarkovski prescindir de escenas que aludían a actos violentos y desnudos explícitos, a lo que el director se negó rotundamente. El festival internacional de cine de Cannes, así como el festival internacional de cine de Venecia, pretendieron proyectar el filme como

parte de sus respectivas muestras. El estado soviético argumentó que habían tenido “dificultades técnicas” con la película, y por tal motivo, no podrían enviarla a los distintos recintos.

Tres años después de su realización, en 1969, *Andrei Rublev* pudo proyectarse en el festival internacional de cine de Cannes. Cabe sostener que las influencias del gobierno soviético se hicieron presentes: la película se proyectó el último día del festival y a altas horas de la madrugada. Por estas razones no pudo acceder a competir por la Palma de Oro, aunque sí se vistió de gloria con el premio FIPRESCI de la crítica internacional.

Cuando *Solaris* (1972) se encontraba en etapa de posproducción, el gobierno de la URSS solicitó a Tarkovski que fuera claro al sostener que el régimen político que se avecinaba sería socialista. Como lo hiciera con *Andrei Rublev*, Tarkovski no seguiría las sugerencias solicitadas y defendería su discurso sin transgredirlo por externas peticiones.

No complacer los deseos políticos de los líderes de su país, trajo a Tarkovski una serie de infortunios —como los ya mencionados—, y pasó de ser el joven consentido que había dado a la URSS su primer León de Oro de Venecia, a convertirse en un artista vigilado. Al terminar *El espejo* (1975) —su producción más intimista y de orden autobiográfico—, se planteó la posibilidad de abandonar el cine: “Después de años de mucho trabajo, llegué a pensar en abandonarlo todo. Es hora de abandonar el cine. Ya he madurado” (Cappana, 2016, pág. 65).

Tarkovski todavía seguía integrando la lista de realizadores “oficiales”, pero después de esta película cayeron sobre él los ataques más duros. Se lo acusó de

exhibir su mundo privado, y de hacerlo de manera “incomprensible” y “confusa”. Y, lo que era más grave, de ser “antipopular” y “complaciente con el formalismo” (Cappana, 2016, pág. 66).

Tarkovski intuía su ruptura con el cine en tierras hogareñas. Si se toma en cuenta que *Stalker* (1979) —película producida después de *El espejo*— sería su último largometraje filmado en la URSS, cierta familiaridad se encuentra en sus trágicas palabras de deserción con el futuro que se avecinaba: filmar en Italia y posteriormente en Suecia.

En relación con *Stalker*, las críticas no se hicieron esperar. El comité moscovita del Partido Comunista presentó su queja ante los estudios Mosfilm, sosteniendo la baja calidad de algunas películas pertenecientes a la época, en donde señalaban la más reciente producción de Tarkovski: *Stalker: La Zona* (Cappana, 2016, pág. 66).

Siendo exhibida previamente en el festival de cine de Rotterdam, la película no fue enviada al festival de cine de Venecia, así como tampoco pudo proyectarse en Cannes sino hasta tiempo después y sin ser parte de la competencia oficial.

El gobierno de la URSS, como requisito para acceder a que Tarkovski y su segunda esposa Larisa salieran del país a filmar *Nostalgia* (1983) en Italia, “aseguraron” su retorno a tierras soviéticas, prohibiendo la salida del país de su hijo Andrei y de su suegra Anna.

Se esperaba que *Nostalgia* obtuviera la Palma de Oro en el festival de cine de Cannes en su edición de 1983, pero ante el veto de las autoridades soviéticas, la película quedó imposibilitada de acceder al prestigioso galardón. El filme alcanzó el premio del

jurado ecuménico, el premio al mejor director, el premio FIPRESCI y un reconocimiento especial que compartiría con el cineasta Robert Bresson: el Grand Prix du Cínema.

Como en previas ocasiones, las políticas opresivas del gobierno de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, impidieron que *Nostalgia* —junto a Tarkovski—, llegara a lo más alto en uno de los festivales de cine más importantes. La excusa esta vez no fue “dificultades técnicas”; tampoco tuvieron que recurrir a proyectar la película a altas horas de una noche moribunda el día que el festival se despedía de sus invitados. Los que movían los hilos de la cultura en la URSS, seguramente se sintieron ofendidos al ver que Tarkovski evidenciaba al ciudadano ruso fuera del país. Aunque directamente no exponía el exilio, poco aceptable fue la película para la Unión Soviética, al mostrar un personaje ruso fuera del país y que no volvería más. La consecuencia: el veto. Sostiene Kandinsky: “Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos” (1994, pág. 7).

Con la evidente pretensión de empequeñecer la obra cinematográfica de Tarkovski, los mandatarios soviéticos consideraban neutralizar —a través de imposiciones como el distanciamiento con su hijo, o el privarlo de adquirir reconocimientos que por méritos propios dignos serían— un discurso subjetivo que con el peregrinar de la obra, se iba asentando como esencia del hombre universal. Sostiene Tarkovski:

He dado al arte cinematográfico soviético todas mis fuerzas, todo mi conocimiento, toda mi capacidad. (...) Durante la realización de *Nostalgia*, la parte soviética del equipo hizo todo lo posible para que la película reflejase mis

más profundas opiniones. Hicimos una película patriótica que dice que la nostalgia es una enfermedad mortal para el ruso que se encuentra alejado de su patria. (...) No recibí en los veinte años de carrera profesional en mi país ninguna recompensa, ningún premio (Carrera, 2008, pág. 71).

En 1984, un año antes de dar inicio a la producción de *Sacrificio* (1986), Tarkovski y Larisa informaban durante una rueda de prensa en Milán sus intenciones de no volver a la URSS. Se dice que el detonante para dar con esta decisión fue precisamente la falta de apoyo de los altos mandatarios culturales de su país, en la edición de un año atrás del festival de cine de Cannes.

Para estos momentos de su vida, Andrei ya había perdido esperanza en todo lo que lo involucrara de cierta manera con su país. La nieve ya no sería vista como nieve propia. El vodka, aun teniendo la misma cantidad de centeno, definitivamente no le sabría igual. La casa que quemó en sus películas dejaría de tener el rastro de un niño inquieto que corre entre figuras femeninas. Su pueblo, el cual fue expuesto al mundo en esta filmografía, tendría por siempre retratado el rostro triste: la melancolía que desgarró el alma de una abuela que hoy, después de tantas mañanas, ha dejado de regar con tanta intensidad sus plantas.

2.1.6 Ofrendar su vida al arte: un discurso desde el alma.

En el proceso de su obra, Tarkovski dejó manifestada su necesidad por exponer un lenguaje propio, un universo distinto en la narrativa cinematográfica. *El espejo*, su penúltima película filmada en la URSS, dio de qué hablar entre los hacedores y críticos cinematográficos. El camarógrafo habitual de sus películas, Vadim Yusov, desistió a trabajar en el proyecto debido a la incomprensión que el guion provocaba. En etapa de

distribución, la película apenas sobrevivió menos de un mes en cines relegados de la urbe. Si el subjetivo discurso narrativo de Tarkovski era ya complicado de digerir para las masas, *El espejo* acentuó su necesidad por transgredir los parámetros y lineamientos avalados por el canon cinematográfico, y presentó una línea narrativa muy particular, sin otorgar concesión alguna para el entendimiento de la estructura con la que el filme exponía una historia: personajes que entran y salen del encuadre sin explicación evidente, cortes de cámara que nos sitúan en contextos históricos distintos, niños, jóvenes, adultos y ancianos que bien pudieran ser los mismos sujetos en diferentes momentos de sus vidas así como pudieran solo ser del mismo árbol genealógico o mismas representaciones y/o proyecciones de sujetos ya revelados. Advierte Kandinsky:

El artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte, es ajeno al espacio y al tiempo) (1994, pág. 59).

La propia exigencia de Tarkovski al filmar, lo llevó al extremo de alejarse de sus seres más queridos. La condena de ver su infancia pasar alejado de su papá, regresaba, pero ahora situándolo en el papel de quien se va, dejando un hijo que crecería con la certeza de tener a un padre que su vida ofreció a la cinematografía.

Al concluir la posproducción de *Nostalgia*, viendo la realización final, Tarkovski asociaba:

Me sorprendió profundamente el darme cuenta de con cuánta exactitud se había transferido a la pantalla el estado de ánimo que sentía mientras filmaba

Nostalgia: una profunda y agotante sensación de pérdida, por estar separado de casa y de quienes amaba, llenaba cada momento de mi vida. A esta conciencia inexorable y obsesiva de mi dependencia para con mi pasado, como una enfermedad cada vez más difícil de soportar, la llamé “nostalgia” (2013, pág. 221).

Ingmar Bergman, influyente cineasta sueco de mediados y finales del siglo XX, arroparía a Tarkovski y lo haría sentir lo más cercano posible a casa. Para la producción de *Sacrificio*, Tarkovski utilizaría al cinefotógrafo usual de Bergman: Sven Nykvist. Lejos estaba de ser aquel cineasta predilecto de la Unión Soviética que en un inicio de su carrera fue. El hogar, su hijo Andrei y su suegra, permanecían a la distancia. Quedaba el ferviente deseo de seguir filmando sus más íntimos cuestionamientos sobre el hombre y su existencia, el tiempo y el espacio.

Durante el andar de su producción cinematográfica, Tarkovski intentó de la manera más honesta transmitir al espectador los sentimientos que experimentaban sus personajes. Pretendía hacer sentir la esencia que movía el deseo de cada personaje en turno. Sobre su última película, *Sacrificio*, sostiene: “Quería que quienes viesan la película se sintiesen directamente afectados por el estado anímico de Alexander, para que así pudiesen experimentar cómo transcurría su nueva vida a través de su deformada percepción del tiempo” (2013, pág. 241).

Andrei podía lidiar con la idea de ser un rechazado en su país, un relegado. Estando con vida, fue siempre visto ante los ojos de la crítica y la moral política–ideológica, como alguien que retrataba una concepción de la humanidad de forma muy

subjetiva; ajeno y desentendido de los intereses políticos de la URSS, Tarkovski fue señalado como un subversivo.

Tarkovski entendía los procesos creativos de un artista como el vínculo de sentimientos y experiencias suscitados día con día, y la obra en potencia. Resaltaba que no debía haber diferencia alguna entre el discurso artístico y la vida personal. Si se considera que el inconsciente es parte preponderante de la esencia subjetiva, con mayor determinación se expondría un universo fiel y honesto si se evoca a lo propio, a lo íntimo.

Al ver en pantalla un solitario niño revolucionario, un pintor de iconos que se autoenfrenta por transgredir los límites de la vida monacal, un doctor en psicología experimentando la materialización de su consciencia por medio de su difunta esposa, un guía que abre camino a un escritor y un científico al abismo de la incerteza, un nostálgico poeta viviendo de la memoria, un actor con desánimo a enfrentar la vida, es ver también la constante inquietud de Tarkovski por exponer cuestionamientos, emociones, ideas, deseos y reflexiones de su siempre en proceso concepto del *ser*, que no le hubiera alcanzado la eternidad y un día, para dejar de definirlo.

2.1.7 Últimas tomas de una película en proceso.

A inicios de 1986, mientras se pulían los detalles en la posproducción de *Sacrificio*, Tarkovski vivía entre camas de hospitales, radioterapias, quimioterapias y la incertidumbre de no saberse en existencia para el futuro. El cáncer de pulmón que le fue detectado privó que asistiera al festival de cine de Cannes en su edición de 1986, siendo *Sacrificio* reconocida con el gran premio especial del jurado, el reconocimiento a la mejor contribución artística, el premio del jurado ecuménico y el premio FIPRESCI.

Nuevamente se le negaba la Palma de Oro. Debido a su grave estado de salud, su hijo Andrei fue quien recibió los reconocimientos que Cannes le otorgó. Sostiene Tarkovski: “Tuve que llegar a una enfermedad terminal para volver a ver a mi hijo” (Cappana, 2016, pág. 45).

A catorce días de su muerte, Andrei anhelaba seguir filmando: “Se podría hablar de volver a crear después de la quimioterapia. Pero ahora no tengo fuerzas para volver. Este es el problema” (2011, pág. 591).

Habiendo sufrido la tortura del cáncer, en París, el 29 de diciembre de 1986, recostado sobre una cama en alguna habitación de la clínica Hartmann, murió Andrei Tarkovski. Larisa, su esposa, desistió a la petición política de que el cuerpo fuera trasladado a territorio soviético. Sus restos fueron sepultados en el cementerio de Sainte Geneviève des Bois, en París, Francia. Sostiene Byung-Chul Han en su libro *La agonía del eros*:

No toda conclusión es violencia. Se *concluye* paz... El amor es una conclusión absoluta porque presupone la muerte, la renuncia a sí mismo. “La verdadera esencia del amor” consiste en “renunciar a la conciencia de sí mismo, en olvidarse en sí en otra mismidad” (2014, pág. 39).

Tarkovski muere, habiendo creado una esencia propia en su discurso cinematográfico.



Figura 3. Andrei Tarkovski.

2.2 La Obra Fílmica de Andrei Tarkovski

2.2.1 Narrativa cinematográfica.

La obra de Andrei Tarkovski deambula dentro del microcosmos de la élite en la cinematografía mundial. Su discurso intimista detona cuestionamientos no solo metafísicos sobre el hombre y su contexto, sino también de corte técnico–visual: extensos planos secuencia, inesperados cortes entre una escena y otra, poca música: siendo el sonido ambiente reinante en el acompañamiento de la imagen visual, y el uso de la naturaleza como primer objeto central en la trama. El cine de Tarkovski entreteje diálogos con el cine de Kiarostami, de Oliveira, de Bresson, entre otros, y se consolida —como los ya mencionados— en el ansiado apartado de cine de culto, cine de autor.

Interrogarse por la pregunta que define al *ser* —como sostiene Martin Heidegger en su libro *El ser y el tiempo*—, junto a esteticismos propositivos, un discurso intimista, y una narrativa alterna a la avalada por el canon cinematográfico de la época, abonarían el concepto de cine de autor. La carencia o abundancia de música, ritmo en la secuencia de imágenes, manejo de planos, movimientos que delimitan los ángulos de cámara, mucho o poco diálogo en los personajes, así como el planteamiento escénico y

el color de la fotografía, comprenden una narrativa en el cine. La diferencia en el uso de estos elementos posibilita como resultado un discurso quebrante en la estructura cinematográfica establecida por los especialistas del séptimo arte.

Si se pudiera definir la obra cinematográfica de Tarkovski con una palabra, sería melancolía. Aunque suena ambicioso encasillar su labor artística con solo una palabra. Al ponerle nombre, consecutivamente, se le está dejando de nombrar de otra manera. Siendo el 2019 el año en curso, pareciera contradictorio que melancolía sea la palabra designada para nombrar un cine que dejó de filmarse hace más de treinta años. Intentar calificar su discurso con palabras contundentes, no hace salvo obstaculizar, obstruir. Son conceptos que aquí utilizados terminan asemejándose a esa basurita en la retina, dificultando que se pueda ver con mayor claridad una obra que exige el mínimo rascado de ojo posible. Quizá la melancolía, palabra que acarrea un sentido de memoria, no sea sino para quien escribe estas líneas añorar el retorno de un cineasta que no volverá más, pero que bien se sabe, ha dejado marcada su huella en la historia del cine universal.

Conceptos como melancolía, pérdida, nostalgia, destierro son, en lugar de definiciones, fuerzas impulsoras de su discurso cinematográfico. Tarkovski asume un reconocimiento de experiencias recogidas para cuestionarse sobre su presente. Los personajes se exponen como *sujetos* que se interrogan desde su contexto, cargando en sí mismos un bagaje de cuestionamientos propios de un mundo subjetivo. Heidegger sostiene que:

el alma (del hombre) es de cierto modo los entes; el “alma”, que constituye el ser del hombre, descubre, en sus modos de ser, todos los entes en el doble

aspecto del “que es” y del “cómo es”, es decir, siempre también en su ser (1986, pág. 24).

Cuando se está en estado melancólico, el presente deja de ser un universo con relevancia. Al consumarse la pérdida, muere la esperanza del posible regreso a lo añorado: desaparece la nostalgia. El infinito duelo se presenta como único soporte para un sentido de vida. Mientras no exista razón que posibilite un trabajo de duelo, la melancolía podría agotar las ganas de vivir. Quizá, por esto, no debiera categorizarse esta filmografía, ya que, al hacerlo, se va perdiendo la capacidad de contemplarla. Los personajes de Tarkovski están hambrientos de deseo, y desean precisamente porque algo les falta; ese algo siempre aparece como posibilidad alcanzable, realizable: se desea lo factible.

Si se observan los detalles en una pintura, se deja de observar la pintura como tal. Al abordar la obra de Tarkovski no se pretende definir cada cosa que integra a la misma. Hacerlo resultaría imposible. Se está frente a un cine que demanda ser contemplado en su totalidad. Las imágenes son proyecciones de un ente, que al vincularse con quien lo observa, cobra vida eterna: no concluye. La relación sucede cuando el espectador da oportunidad a contemplar, y al mismo tiempo, a ser contemplado. Debe dejar a un lado la distracción, el entretenimiento. Las imágenes no presentan una fantasía, así como tampoco pretenden ser simbólicas. Se muestran como lo que son: mismas representaciones de un universo verosímil y real dentro y fuera de la pantalla. Esta filmografía conversa con quien la observa; produce una sensación de pertenencia, de estar ahí y de ser partícipe del ente proyectado.

Aun y tratándose de entes subjetivos en relación con los personajes que dan sentido a la trama, Tarkovski propicia el escenario óptimo para que se dé una fusión en el hemisferio triangular: autor–obra–espectador. En términos generales, la producción artística que se interroga por el hombre —filosófica quizá—, nos involucra en todos sus alcances. “Escribo sobre los lectores”, sostiene el personaje (escritor) de la película *Stalker*. En relación con esta cita, Tarkovski produce un cine que exhibe a sus espectadores, no a cinéfilos de la cinematografía en general: sino a curiosos que se interrogan por ellos y por la humanidad en estrecho vínculo con su contexto.

2.2.2 El recuerdo hoy.

Tarkovski colma a sus personajes de memoria, para mostrarlos en el momento preciso donde traen al presente el mar de cuestionamientos que suscitan a consecuencia del ayer. Ciertos fragmentos de los filmes, aun y deslindándose de la presencia de los personajes principales, tienen relación directa con ellos: *Nostalgia* (1983) inicia con un ligero desplazamiento de cámara hacia el frente, proyectados en la escena: un perro, tres mujeres, un niño, y en el fondo un caballo. La neblina se pasea con envidiable libertad por el encuadre. En un mar de arbustos, pasto y hierba, la imagen —en blanco y negro—, carga un color verde casi visible. Habiendo aparecido el título de la película sobre la pantalla, el personaje principal, físicamente desconocido por el espectador, se empieza a percibir en estrecho vínculo con la imagen descrita. Este ejemplo reafirma lo dicho por Heidegger en cuanto que cada ser responde al “qué es” y “cómo es” en relación con su contexto. El poeta Gorchakov, personaje principal de la película, debe su existencia al ente recién mencionado. Con el andar de la secuencia narrativa, se notará que esta imagen es la fuerza que sostiene la voluntad por seguir con vida en Gorchakov.

Al evocar la nostalgia se propicia un movimiento de la consciencia, perpetuando visualizaciones del ente recordado en constante desplazamiento. El recuerdo deja de ser estático y pasa a convertirse en otra imagen del mismo contexto. Por esto, la nostalgia no deja de ser propiamente el primer recuerdo, sino que, al traerla de vuelta, cobra una fuerza que permite una movilización fluctuante de la consciencia.



Figura 4. La familia del poeta Andrei Gorchakov. Nostalgia.

Byung-Chul Han advierte que: “El sentimiento y la nostalgia alejan el deseo y el placer” (2015, pág. 13). Al recordar se evoca al pasado, a algo que ya fue y que tiene su lugar inscrito en la memoria. No se recuerda el presente, ni tampoco a lo que está por venir. ¿Qué provoca que se recuerde alguna imagen, frase, olor o sabor? El recuerdo es un dato documentado en la memoria, apareciendo, despierta una sensación como de estar fuera de tiempo; no se regresa al evento recordado, ni tampoco se está conscientemente en el hoy. La imagen guardada, al ofrecerse, anuncia y expone el presente. Es solo a través del acontecimiento inmediato que se alude al pasado: se recuerda desde el presente. Lo que pareciera relevante a cuestionar no es propiamente el recuerdo, sino el porqué de éste. El olor de una repostería podría evocar la cocina de casa de los abuelos, una mirada seductora quizá presentaría la imagen del padecido

primer encuentro amoroso. Esta filmografía expone elementos que aluden a imágenes consumadas en el pasado. Desde la actual realidad del poeta Gorchakov —para seguir con el mismo ejemplo—, conforme toma mayor fuerza su nostalgia, la memoria va presentándose como una representación de la falta: de lo que no está y desea, y que en su desesperación, anhela que vuelva a suceder. “En todas las películas de Tarkovski la memoria aparece como un pacto más o menos inestable entre el hombre y el mundo” (Carrera, 2008, pág. 23). Las imágenes proyectadas nos son familiares al no pretender mostrar un universo ajeno y desentendido de los cuestionamientos propios del *ser*.

2.2.3 El agua: estética de la naturaleza.

El discurso narrativo de Tarkovski permite que la naturaleza se manifieste desde sí misma, tomando un significado en relación con lo que se proyecta. Si se prescinde de la secuencia narrativa venidera, y se busca —por ejemplo— darle un significado al río, árboles, hojas y al caballo que aparecen en la primera escena de *Solaris*, poco pudiera desgajarse si no se cuenta con más información que le dé significado a la imagen recién descrita. “EL VERDE ultranaturalista con el que se abre *Solaris* desemantiza el concepto de ‘naturaleza’. No estamos ante una naturaleza estilizada” (Carrera, 2008, pág. 55). No se está escribiendo que haya una representación simbólica de la naturaleza, no se debe confundir: en gran número de escenas, los cuatro elementos naturales aparecen sin motivo aparente, como si fueran desde su origen un fragmento del universo presentado. Aunque se trate de encontrar significados en la posible simbolización que pueda interpretarse con un determinado objeto, pareciera que en relación a ciertos elementos presentados en esta obra, no hay fundamentos suficientes que permitan tejer vínculos entre estos y la historia narrada. Los escenarios proyectados

donde se erigen las imágenes, por su grado de objetividad, posibilita creer que se está frente a una obra que se aleja del simbolismo.

Existe un uso preponderante del agua en el andar de la obra cinematográfica de Tarkovski. Se podría argumentar que el cine utiliza el agua como símbolo de bautizo, renovación, limpieza, purificación, etcétera. Hay escenas que proyectan agua como parte del contexto que le es dado: como el río que aparece en *La infancia de Iván*, o el agua que se manifiesta como tierra por donde caminan los personajes de *Stalker*. En estos ejemplos, el agua aparece como parte del ente proyectado, conformando una imagen que adquiere sentido y verosimilitud en las películas mencionadas. Por la naturalidad con que se presenta, pareciera que el agua está porque pertenece a la imagen; no se monta, ni tampoco se coloca, es libre de aparecerse en el encuadre si así lo decreta la naturaleza y Tarkovski. No se trata de ir a filmar el mar para presentarlo con alguna finalidad. El agua, en el cine de este autor, se manifiesta desde sí misma; se presenta ante nosotros para que podamos contemplarla.

2.2.4 El espectador en la imagen.

Hay que entender la poética en el cine de Tarkovski como la manifestación de una imagen que se nos revela. “La imagen que sólo se representa a sí misma y en sí misma concluye” (Carrera, 2008, pág. 27). Son imágenes que cobran relevancia como parte de una producción artística, y que también se dejan observar en la cotidianidad de la no-ficción. La relación de la obra de Tarkovski y el *ser* se da en la proyección de imágenes como nexo entre lo presentado y quien las observa. “El arte empieza donde se da el rechazo rotundo y obstinado a utilizar determinadas imágenes, determinadas

expresiones, a hilar determinadas palabras. Ahí donde emerge la imagen no espectacular, no sorpresiva, abigarrada de monotonía” (Carrera, 2008, pág. 33).



Figura 5. El escritor, Stalker (sentado), y el científico. Stalker.

Si se cae en cuenta que se vive en una sociedad acelerada que no permite la pausa, la diferencia o lo que posibilita un despertar de cuestionamientos al observar esta obra, es que Tarkovski proyecta imágenes para que sean contempladas, y desde la contemplación, el espectador llegue a cuestionar un presente siempre subjetivo. “La imagen estática se transforma en una línea sucesiva” (2015, pág. 35). Con esta afirmación, Byung-Chul Han de igual manera está revelando algo que textualmente no se deja leer: la imagen que no perdura pierde un hilo conductor, deja de significar. Si se vive, —como se apuntó recientemente—, en una sociedad sin detenimiento, lo que queda son fotografías: postales de una realidad consumada que por lo general son representaciones de sucesos importantes, revelando estados de ánimo que la misma aceleración priva de que sean duraderos: se vuelven efímeros.

La imagen estática, por otro lado, da continuidad, propicia la interrogación y posibles conclusiones. El cine de Tarkovski permite que esto suceda; la imagen que perdura eternamente para el espectador —dejando en claro que quien pretende distraerse

no se interrogará por observar esta obra—, origina una incomodidad, algo que exige discutirse en relación con la imagen misma y lo que ésta despertó. “Un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice” (Eco, 1999, pág. 77). No es coincidencia que Domenico —personaje de *Nostalgia*—, provoque cuestionamientos y razones suficientes para cambiar en el personaje principal de la película: el poeta Gorchakov. Cabe acentuar que no se está ante un personaje cualquiera, sino ante un poeta: alguien que para producir debe observar y escuchar con detenimiento. Las interrogantes que aquí suscitan también cuestionan al espectador, ya que éste recoge imágenes y diálogos que se exponen como cuestionamientos e imágenes estáticos, y que en palabras de Chul Han, dan oportunidad a la sucesión, a lo consecuente.

¿Qué desencadena que una imagen sea estática? Podría hacerse el siguiente ejercicio: ir a la librería local más cercana, preguntar por la obra completa de Sebastiao Salgado, adquirirla, y dejarse desencantar por las tormentosas pero sublimes imágenes que presenta una obra de carácter social; o bien, en dado caso de que la librería no cuente con ejemplares del fotógrafo brasileño, se preguntaría si se posee algún libro de Henri Cartier-Bresson, si la respuesta es positiva, habría que dejarse embelesar por las imágenes de este versátil fotógrafo. Ahora, contemplar obras de tal magnitud, ¿provoca que se esté frente a imágenes estáticas? La pregunta pareciera contradictoria. La fotografía produce en primera instancia, una imagen que recoge un tiempo anterior, y que quedará plasmada para ser vista en el presente. La imagen estática, entendida por Chul Han, es la narración de un tiempo que en realidad sucedió y que se aleja del

supuesto, del mito. Dada la definición, este tipo de fotografías, como el cine de Tarkovski, se sitúan en el apartado de las imágenes estáticas.

Anteriormente se resaltó que, al evocar la memoria, el recuerdo deja de ser lo que en su origen fue, para entonces ser reconstruido. Bajo dicha afirmación se podría problematizar el concepto de imagen estática del filósofo surcoreano. Hay un sinnúmero de eventos que se saben reales; tan reales que algunos de estos han marcado la historia de la humanidad, y que definitivamente, el presente los recoge para agrandar esa historia que debiera reconocerse sesgada. El evento, cual sea que se tome como ejemplo, no sucedió tal cual fue dicho. En efecto, como advierte Chul Han, lo que prosigue a una imagen estática es una sucesión, pero es solamente otorgada a quien experimenta y vive la imagen misma. La problemática sucede cuando las imágenes de cierto tiempo son narradas a otro. Se sabe que existe una imposibilidad por contar el acontecimiento desde su naturaleza. Si se tiene en cuenta que la memoria es una construcción del acontecimiento alguna vez sucedido, entonces solo quien puede presumir de haberlo experimentado, tiene la capacidad de darle seguimiento: de edificar una línea sucesiva. Es solo a través de la imagen estática ofrecida por una producción artística, que desde lo colectivo podría construirse un seguimiento. La obra de arte se presenta desde un contexto histórico, político, social, y económico, para generar una relación con el espectador, quien tiene, desde lo provocado por la obra, la posibilidad de cuestionar el ente que lo involucra. Esencial es la producción artística, al buscar ser “madre de nuestros propios sentimientos” (Kandinsky, 1994, pág. 7), pretendiendo que sean varios los implicados en la experiencia autor–obra–espectador. Con esto como manifiesto, es evidente que habría que ir a la librería más cercana y conseguir volúmenes de los

fotógrafos mencionados, o en su caso, animarse a contemplar la obra cinematográfica de Tarkovski.

2.2.5 Un registro inmodificable.

La filmografía de Tarkovski, viéndose consumada en siete largometrajes, puede pensarse como una larga película. La secuencia narrativa de cada una de ellas presenta distintas historias, pero con interrogantes y cuestionamientos que se sostienen durante toda su obra. No hay variables, sino una enfática búsqueda por exponer un mundo que le es propio, y que abandona su subjetividad al vincularse y entenderse en relación con los otros.

El discurso de Tarkovski pertenece a una sola línea de interés; no así sucede con versátiles cineastas, que aun y siendo parte del microcosmos de autores consagrados en el séptimo arte cuentan con diferentes registros, por nombrar a dos: Stanley Kubrick y Win Wenders. Aunque las últimas dos películas las produce fuera de Rusia, se puede sostener —desde la metafísica—, que Tarkovski nunca sale de su país de origen. Su fuerza creadora corresponde al anhelo de volver a algo que ya no existe, de ver la nieve caer junto a los suyos, contemplar el desolado paisaje a un lado del perro familiar, habitar una cabaña que desde hace tiempo dejó de ser cabaña. En su libro, *Argentina: años de alambradas culturales*, Julio Cortázar sostiene: “El exilio y la tristeza van siempre de la mano, pero con la otra mano busquemos el humor: él nos ayudará a neutralizar la nostalgia y la desesperación” (1984, pág. 22). Hay artistas, como Tarkovski, que no les alcanzaron ambas manos para compartir su desesperación por causas negadas en lo más remoto de un país que, por falta de empatía, encausó su autoritario ideal por un camino turbio y rojo, lleno de masacre.

2.2.6 El mismo personaje con diferentes atuendos.

Hablar de la existencia de una corriente filosófica, es destruir el objetivo de la filosofía: preguntar. Si toda pregunta tuviera una respuesta absoluta, no habría necesidad de cuestionar; así como tampoco habría motivo alguno para la realización de esta tesis. La filmografía de Tarkovski despierta interrogantes que no pueden ser contestadas de forma arbitraria. El autor abre puertas para que se pueda transitar, y a través de un largo peregrinar, se llegue a conclusiones rotundamente personales. Los personajes que aquí interesan andan por la nieve, beben vodka, portan mucha ropa y casi nunca aparecen con sudor. Estos personajes de igual manera pudieran caminar por el desierto, beber tequila, portar solo la ropa necesaria y limpiarse el sudor cada cambio de escena. A lo que se pretende llegar es que las inquietudes de los personajes tarkovskianos, son las mismas que carga el ser humano dondequiera que se encuentre, y siendo de la nacionalidad que le haya sido otorgada por destino. Aunque se habla de un cine de occidente, éste abarca líneas ontológicas que involucran al mundo. Dependerá del contexto, experiencias y referentes de cada persona, que se llegará a reflexiones que no pueden ser las mismas de quien se encuentra sentada a un lado.

En su libro de ensayos *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sábato afirma: “Pues es un error imaginar que la metafísica únicamente se encuentra en los vastos tratados filosóficos, cuando, como advirtió Nietzsche, la hallamos en la calle, en las tribulaciones del modesto hombre de la calle” (1964, pág. 40).

Tarkovski presenta lo concerniente al artista en el proceso creador; al desenvolvimiento con su época y su contexto para poder tejer un universo que dentro de la obra es verosímil y único. Hay una necesidad por habitar lo que se produce: por vivir

lo que se hace. La concepción de lo que para Tarkovski es crear se manifiesta en un pintor de iconos, un científico, un guía, un poeta. Las interrogantes que van surgiendo en el personaje principal son las mismas que merodean la cabeza de Tarkovski; éste nos invita a profundizar en el artista, asumiendo un compromiso que puede ser desgarrador, pero con la esperanza de estar compartiendo un fragmento, o todo de sí mismo.

2.3 Andrei Tarkovski: Precursor del Cine Poético

2.3.1 Poética.

La poesía se suele asociar comúnmente con la escritura. Tarkovski, aunque cuente con algunos libros como autor, es reconocido por su poético discurso como cineasta. Las palabras poesía, poética y poeta, no necesariamente deben ser entendidas en relación con la práctica literaria de escribir, sino a la manifestación artística, en este caso el cine, como posibilidad de un lenguaje poético, de poesía.

Heidegger asevera que un poeta señala, apunta. A través de la imagen, el poeta dirige un camino que propone veredas distintas. La imagen proyectada por el poeta se debe a un contexto actual: al suyo. “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (s.f., pág. 3). Con la idea de Heidegger queda por entendido que los dioses ausentes asignan una tarea a los poetas: marcar una pauta, construir un camino incierto que se establece como alternativo al ya trazado. Esto también deja ver que el contexto de determinado tiempo precisa de una modificación, de un cambio.

El poeta no imita la realidad establecida, tampoco la estiliza; la poesía es capaz de crearla por sí misma. El lenguaje poético establece imágenes que advierten la

posibilidad de un ente distinto. En la imagen poética se da una anunciación, se revela algo que no ha sido expresado, o bien, que se encuentra oculto.

2.3.2 Cine poético.

El cine comprendido como cine poético no pudiera consolidarse como tal, si se omite pensar en la obra en estrecho vínculo con quien la dirige. Entre el cine poético y el autor existe una relación que advierte un camino: el de construir para posteriormente develar un discurso como respuesta a propias interrogantes.

The chosen site to re-think thinking, is a specific kind of cinema which comports itself toward the world in a poetic manner, one that is, in other words, interested. The “poetic cinema” of Fellini, Kubrick, Angelopoulos, but most of all Tarkovsky, discloses being temporally/differentially (Haggipavlu, 2004, pág. 90)¹.

Se precisa de un ingenuo interés para repensar lo pensado, problematizar lo que, en apariencia a nadie, más que al poeta, le urge que sea problematizado. “Sienten el rastro de los dioses huidos”, señala Heidegger. Ante dicho sentimiento, el poeta, por necesidad, obligación o deuda, se interesa en extraer conclusiones de propias interrogantes, que de igual manera se entienden como interrogantes sociales, para mostrar un universo de mayor proximidad al *ser* en su esencia.

Se apuntó recientemente que la labor del poeta es proponer un camino alternativo al ya establecido. Por medio de un discurso intimista el poeta edifica un mundo propio como posibilidad de una realidad distinta.

¹ El espacio indicado para repensar lo pensado sucede en un tipo de cine específico que se manifiesta desde sí mismo, uno que, en otras palabras, se involucra hacia el mundo de una manera poética. El “cine poético” de Fellini, Kubrick, Angelopoulos, pero sobre todo el de Tarkovski, se revela por sostener un tempo narrativo distinto. (La traducción es mía).

Film directors can be divided into two categories. Those who strive to imitate the world they live in; to recreate the world that surrounds them and the directors who create their own worlds. Those who create their own worlds are generally the poets (Haggipavlu, 2004, pág. 43)².

Para el poeta existe la necesidad de construir otra realidad lejos de aquella en donde erige su vida. ¿Está el poeta incómodo en el mundo donde habita, y esto le produce sentir dicha necesidad? En una conferencia impartida en la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León, el escritor Marco Antonio Campos argumentó que el poeta por naturaleza se encuentra siempre triste. A un lado de Marco Antonio se encontraba otro poeta, que ante este comentario solo asintió. Se trae a colación la idea de Marco Antonio Campos, ya que probablemente exista en el poeta uno o varios sentimientos que predominan, y que fungen como motor de determinado discurso.

2.3.3 La obra de Tarkovski: una anunciación.

En su tesis doctoral, Evi Haggipavlu advierte que hay cuatro preguntas que constituyen los principales temas de la obra cinematográfica de Tarkovski: la pregunta sobre la fe, la pregunta sobre el amor, la pregunta de qué significa ser un ser humano, y la pregunta en relación al tiempo (2004, p. 81). En el apartado anterior de este capítulo, se resaltaron los conceptos melancolía, pérdida, nostalgia y destierro, como estados y sensaciones que impulsaron la fuerza creadora en Tarkovski. Las interrogantes que propone Haggipavlu aparecen como constantes: el monje pintor Andrei Rublev

² Los directores de cine pueden ser divididos en dos categorías. Aquellos que se esfuerzan en imitar el mundo que viven; en recrear el mundo que les rodea y los directores que crean sus propios mundos. Aquellos que crean sus propios mundos son generalmente los poetas. (La traducción es mía).

cuestiona su fe sobre Dios al grado de darle otro significado, Kris Kelvin se enfrenta con su inconsciente bajo la proyección de su exesposa en la solarística, Andrei Gorchakov cruza un estanque con una vela encendida para salvar a la humanidad, los personajes de *Stalker* se ven suspendidos en una zona donde el tiempo pareciera detenerse ante ellos. Las preguntas que apunta Haggipavlu se mantienen como interrogantes que marcan una pauta; son un camino a seguir que edifican un discurso poético.

Ya se ha escrito que se está frente a una obra que no pretende tener diferentes registros. La línea narrativa de Tarkovski se va refrendando con el andar de su obra; en este sentido no hay muchas sorpresas; no es difícil identificar cuando se está frente a un filme de Tarkovski, ya que el tinte nostálgico, las inquietudes en los personajes, los planos secuencia, la neblina, el agua, el fuego, la añoranza, y la proyección de un tiempo, definen una marca registrada en esta obra. Cada película propone una historia particular; no existe en ninguna de ellas una secuencia, continuación, o secuela; aun así, el tono y ritmo narrativo revelan quién está detrás del timón de éstas.

Del mirar de Andrei Tarkovski, podría afirmarse que de modo inmediato se reconoce como un mirar a lo sagrado, a eso descubierto en la medida de la vocación humana, descubriéndose lo sagrado muy especialmente cuando ocurre la trágica cotidianidad de nuestro tiempo (y de siempre)... (Capetillo, 2010, p. 13).

En la cinematografía de Tarkovski hay algo que se anuncia, es revelado y expuesto ante los espectadores: una verdad, la del hombre. Aunque dicha anunciación muestre al *ser* las inquietudes y deseos que lo atormentan, también siembra una semilla que, a voluntad del espectador, podría llegar a cosechar. Entre la cita recién mencionada

de Capetillo y la definición que brinda Heidegger del poeta, se teje un vínculo detonador del tiempo; Heidegger advierte la posibilidad de un camino distinto, mientras Capetillo sostiene que el *ser* habita una constante tragedia. Eso que se descubre y que Capetillo nombra como sagrado, puede ser entendido como la esencia del *ser*, eso de lo cual no se puede prescindir dado que incita a la auto-reflexión del espectador.

Sumergidos en una sociedad sin pausa, donde el detenimiento sale muy caro, permitirse reflexionar con relación a la propia subjetividad y al ente que la rodea pasa a un plano intolerable, invisible ante los ojos que todo pueden desear salvo mirar interiormente. “El paso a lo desconocido inquieta y angustia” (Han, 2015, p. 60). Resulta aterrador caer en cuenta que el cine de Tarkovski, por tratarse de un cine que se anuncia desde las interrogantes del *ser* y la verdad, pueda inquietar y angustiar. Lo aterrador no es que el cine de este poeta despierte tales sensaciones, sino que el mirar hacia el interior del *ser* resulte ajeno y por ende desconcertante.

2.3.4 El ser y lo extraordinario.

“To become attuned to Tarkovsky’s cinema, there is a need to recognize that the extraordinary *is* in the ordinary, a belief that presupposes a very specific way in which as human beings we encounter our world” (Haggipavlu, 2004, p. 85)³. Hay determinada audiencia que en las salas de México suele ser la gran mayoría de los espectadores de cine, que se ven fascinados ante grandes producciones de Hollywood como *Los Vengadores*, *Avatar* o *Transformers*. La reflexión de Haggipavlu advierte que hay una necesidad de reconocer lo extraordinario en lo ordinario, y que esta necesidad

³ Para estar en sintonía con el cine de Tarkovski, hay una necesidad en reconocer que lo extraordinario se encuentra en lo ordinario, una creencia que presupone una forma específica, en la cual, como seres humanos, descubrimos nuestro mundo. (La traducción es mía).

presupone a la creencia de que así los seres humanos entendemos nuestro mundo. Si las butacas se ven repletas ante películas como las ya mencionadas, entonces dichos filmes exponen a una sociedad que solo entiende lo extraordinario a través de eventos que, desde lo subjetivo, en la realidad que nos compete, no pueden suceder. El *ser* y lo extraordinario es comprendido por los espectadores del cine para las masas, como eventos fantásticos que cada vez más van alejando al *sujeto* de su propia esencia y contexto. Si pocos son los espectadores que siguen el cine de autor, es en parte por la falta de involucramiento del *ser* por verse a sí mismo.

Con esta reflexión, las palabras de Heidegger posicionan con mayor fuerza la poética de Tarkovski, al sostener que los poetas señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio; señalándolo por Haggipavlu como el reconocimiento de lo extraordinario en lo ordinario. Existe en el espectador del cine para las masas una falta evidente por reconocerse a sí mismo, por ver en su interior y comprender que lo extraordinario, así como la verdad del *ser*, se encuentra en su propia subjetividad, con los elementos y componentes que su contexto propone.

Tarkovski tiene un apuro en mostrar los cuestionamientos del *ser* en relación con el amor, la añoranza, el regreso a casa, la pérdida, y los expone a través de un discurso inamovible; inamovible como la lluvia intempestiva que siempre suena de la misma manera, o como las hojas de los árboles que llegado el otoño caen sobre la tierra que ya las esperaba. Win Wenders tiene la posibilidad de filmar una película como *Las alas del deseo*, y de la misma manera filmar más adelante *Buena Vista Social Club*, películas que no tienen el mismo hilo narrativo, ni que tampoco abordan una temática similar; Kurosawa hace lo propio al manifestar su versátil discurso en películas como

Los siete Samuráis y *El perro rabioso*, que en apariencia se pudiera suponer fueron filmadas por distintos directores. Estos ejemplos ayudan a aclarar la ensimismada vocación de Tarkovski por exponer sus propias definiciones del *ser* y la verdad; el autor prescindía de tiempo y voluntad para filmar cintas que no tuvieran relación alguna con sus inquietudes.

Sus películas se asemejan a retazos de un *continuum*, de una película infinita de la que sólo se actualizarían algunos fragmentos discontinuos, y cada uno de esos fragmentos sería la materia fílmica concreta, el filme concreto, circunstancias, ocasiones, apuntes ínfimos de un gran texto fílmico universal (Carrera, 2008, p. 19).

2.3.5 Contemplación.

El cine de Tarkovski anuncia, revela algo que se torna imprescindible al *ser*. Eso que se anuncia, expone Capetillo, es lo “visible tras su invisibilidad y que no se muestra sino a la certeza de las emociones y de la intuición, las que en su oscuridad misteriosa superan a la razón y la deslumbran” (2010, p. 25). La contemplación permite observar y reflexionar detenidamente una realidad. Si bien se puede contemplar cualquier elemento de determinada realidad, las cintas de Tarkovski, por el tempo de edición y su narrativa poética, posibilitan y exigen que sean admiradas desde la contemplación. “Si de poesía, si de arte hablamos, quien contempla debiera adentrarse en el objeto que se propone a su contemplación...” (Capetillo, 2010, p. 26).

Rigurosamente, por su anunciación de la verdad y el *ser*, esta obra precisa de ser mirada por un ojo analítico que reflexione en torno a la realidad plasmada por Tarkovski, y que, desde ésta, reflexione en su propia realidad. “Hace el cine que desea hacer, convencido

de que su convicción profunda, expresada filmicamente, es voz que también convoca a todos los demás seres humanos” (Capetillo, 2010, p. 17).

No se pretende entrar en contradicciones al argumentar que el cine de Tarkovski puede ser admirado sin intentar descifrarlo, y sostener también, que debe invitar a la reflexión. En *Nostalgia*, al mostrar un poeta en el auto exilio padeciendo la tristeza por no saberse ni reconocerse en su tierra, Tarkovski expone su situación sosteniendo poco tiempo más adelante de dicha producción, durante una conferencia, que no regresará a Rusia. Dicho ejemplo invita a reflexionar en la ausencia que experimenta el poeta, así como Tarkovski, del hogar: de la tierra donde crecieron y construyeron su familia, su carrera, su vida. Así también la película incita al espectador a reflexionar acerca de su propia familia, su carrera, su vida, y en la posibilidad, si no ha sucedido, de pensarse lejos de casa.

What characterizes Tarkovsky’s works, what, in other words, makes them capable of positing difference positively, is the poetic interpretation of being and truth upon which they are based, which requires a specific kind of audience that also understands being and truth in the same way (Haggipavlu, 2004, p. 90)⁴.

La sincronía entre la obra de Tarkovski y el espectador es fundamental: debe haber una concepción del *ser* y la verdad similar entre quien observa y la obra. “A medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen

⁴ Lo que caracteriza las obras de Tarkovski, lo que, en otras palabras, les da la capacidad de posicionarse diferente y de forma positiva, es la poética interpretación del *ser* y la verdad sobre la que se sostienen, lo cual requiere un tipo específico de audiencia que también entienda al *ser* y la verdad de la misma manera. (La traducción es mía).

suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (Eco, 1999, pág. 76). Hay una escena de *Nostalgia* que pudiera sostener esta idea: la caminata del poeta Gorchakov con una vela encendida por el estanque. Domenico, el loco del pueblo, dice a Gorchakov que la manera de salvar a la humanidad es caminando por un estanque, de lado a lado, con una vela encendida. La escena, sin cortes, dura alrededor de ocho minutos. Se ve a Gorchakov fracasando dos veces en su intento por lograr el cometido; va y viene por un estanque sucio y húmedo. En un tercer intento, Gorchakov logra cruzar el estanque con la vela encendida; se alcanza a percibir que en la reiteración de los intentos su cuerpo se va debilitando hasta que muere, no sin antes lograr el cometido. Quien no esté en sintonía con el discurso de Tarkovski, podría aseverar que en esta escena nada ocurre. Para quien goza la poética del autor, dicha escena adquiere relevancia y fuerza si es ligada con el sufrimiento de Gorchakov: sufrimiento que no desea que experimente la humanidad. Si se reflexiona así, la escena —en la que podría no ocurrir nada—, durará la eternidad. “El *Vals de los Cinco Minutos* dura cinco minutos (...) pero la narración de lo que ocurre en cinco minutos podría ser interminable” (Cappana, 2016, p. 157).



Figura 6. Andrei Gorchakov cruza un estanque con la vela encendida. *Nostalgia*.

2.3.6 Pertenencia de la memoria.

Tomando en cuenta el mencionado fragmento de *Nostalgia*, se hace hincapié en las palabras sucio y húmedo; palabras que se manifiestan en imágenes contantes de esta obra. Existen elementos que provocan pensar en una vertiente de análisis: la estética de la memoria. En el discurso de este autor, hay una necesidad en proyectar imágenes cargadas de pasado. En *Stalker*, un suave plano secuencia sobre agua cristalina advierte lo que descansa en la tierra de la zona: jeringas, monedas, una imagen religiosa y una pistola sostienen la memoria de un lugar resguardado en el olvido, al cual acceder y transitar podría costar la vida. Kris Kelvin, personaje principal de *Solaris*, antes de emprender su camino a la solarística, quema propias pertenencias que incluyen una fotografía de su exesposa, exponiendo un pasado que pretende desechar. En el fragmento de *Nostalgia* donde Gorchakov cruza el estanque con la vela encendida, se percibe en segundo plano una vieja escalera y una escoba desgastada, haciendo alusión al uso con anterioridad de dicha escalera y escoba: el estanque tiene memoria.

El tempo narrativo de Tarkovski posibilita darle relevancia a los objetos que no son fundamentales en la trama, pero que se consolidan como esencia de un ambiente en determinado contexto, y que en ejemplos como los recién apuntados, se anuncian como objetos excluidos, desechados, u olvidados, que advierten a la imaginación la presencia de un pasado.

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esta situación. Definido de

este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente. Debe quedar claro, en concreto, que un buen crítico es siempre más o menos un analista, como mínimo en potencia, y que una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles, unida a unas potentes dotes interpretativas (Aumont & Marie, 1990, pág. 19).

2.3.7 Una mirada a lo cotidiano.

Lo invisible ante los ojos del *ser* es expuesto en la obra de Tarkovski a manera de una revelación de elementos cotidianos que, por su habitual inmediatez, carecen de relevancia en ser reflexionados, pero que exigen ser tomados en cuenta con el valor que, por ser fundamentales en la vida del hombre, merecen: el agua, el fuego, el viento, la naturaleza, la imagen.

Hay una imagen reiterativa: el hombre caminando sobre agua. Se sabe que existe una fuerte carga de religiosidad en el discurso de Tarkovski. Andrei Rublev, personaje principal de la película que lleva su nombre, es un reconocido pintor de iconos. La fe, al menos en una película como *Andrei Rublev*, se ve cuestionada para posteriormente ser movida de lugar. Poner al *ser* a caminar sobre agua, como hizo Cristo según el pasaje Mateo 14:22–33 de la biblia, despierta una inquietud por interpretar esta recurrente acción en las cintas de Tarkovski. Sería en vano argumentar que la caminata de los tres personajes principales de *Stalker* sobre el agua, y una caminata de Gorchakov bajo el agua mientras le habla a una niña, acarrean el mismo significado. El agua, aunque no se sepa con exactitud de qué resulte símbolo, cobra fuerza y significado si se le toma en cuenta con el contexto que le es propio. El lago con agua, por ejemplo, que se

muestra al inicio de *Solaris*, da la sensación de cobrar un significado de despedida: de un adiós de la naturaleza a Kris Kelvin —personaje principal de la cinta—, y viceversa. Al regreso del personaje a tierra, hacia el cierre de la película, el mismo lago parece cobrar ahora el significado de una naturaleza acogedora, arropándolo en su retorno a casa, aunque dicho retorno solo se concrete a través de una construcción desde el océano de *Solaris*.

Primordial es el agua en la obra cinematográfica de Tarkovski, como lo son también el fuego, el aire y la nieve, ya que son parte del *ser* y su cotidianeidad. Tales elementos se presentan en la vida por medio de la caída de la lluvia, o como cuando el viento arrecia forzando al hombre a mantenerse resguardado, o cuando la fogata anuncia la llegada de un frente frío. El autor no pretende sentenciar cosa alguna con su discurso, salvo el de anunciar lo común en una realidad que es suya y del espectador al mismo tiempo. Siendo fiel a sus interpretaciones del *ser* y la verdad, Tarkovski despierta en quien observa la inquietud por cuestionarse sobre su propia esencia, provocando en ciertos espectadores interrogantes que pueden suscitar a raíz de las interrogantes proyectadas por el poeta cineasta. Esta filmografía no hace más que recordar o hacer caer en cuenta, que cada persona acarrea un bagaje de dudas, problemas, incertidumbres, temores, deseos... que debieran ser cuestionados para que cada uno encuentre su propio camino y logre definir su interpretación del *ser* y la verdad.

Haggipavlu advierte que la cinematografía de Tarkovski “requires a specific kind of audience that also understands being and truth in the same way” (2004, p. 90)⁵. Este cine, por tratarse de un cine poético, origina en ciertos espectadores la inquietud

⁵ Requiere un tipo específico de audiencia que también entienda al *ser* y la verdad de la misma manera. (La traducción es mía).

por revisar en su interior, cuestionándose sobre la pregunta de quién es. Como sostiene Heidegger:

el alma (del hombre) es de cierto modo los entes; el “alma”, que constituye el ser del hombre, descubre, en sus modos de ser, todos los entes en el doble aspecto del “que es” y del “cómo es”, es decir, siempre también en su ser (1986, p. 24).

El otro, viéndose presentado en cualquier personaje, contexto, espacio, de las películas de Tarkovski, estimula al espectador a indagar sobre sí mismo con relación al ente que lo rodea, y que, a letra de Heidegger, responde al “que es” y “cómo es”. Cada hombre es de acuerdo con su contexto.

Cualquier personaje de Tarkovski acarrea una problemática que encuentra remedio en relación con los vínculos que teje y establece durante el andar de la película. Lo poético se manifiesta en la interpretación del *ser* y la verdad a través del discurso narrativo, el tempo pausado en la edición, pero con mayor razón en la siempre latente inquietud que carga el personaje en turno, y que se sostiene en un nexo consigo mismo y con los sujetos que lo rodean, o con la propia humanidad: un cine por y para el *ser*.

2.3.8 El tiempo.

Al hablar de tiempo se suele pensar en el pasado, el presente y el futuro. Esta obra transita entre la tragedia de lo ya ocurrido, y el optimismo de creer en algo mejor por venir; ahí donde aparecen las imágenes que parecieran ser materia del presente, pero que también dan la sensación de ser intemporales. Las historias en el cine de Tarkovski, como se ha escrito anteriormente, tienen memoria, y es tal la fuerza de la memoria, que sostiene el sentido de la imagen proyectada. “Su ‘búsqueda del tiempo perdido’ aspira a

llenar el vacío espiritual del activismo y el individualismo del mundo actual. ‘Cuando un hombre piensa en su pasado se vuelve mejor’, proclama el *Stalker*” (Cappana, 2016, p. 174). El autor no entiende el tiempo como algo lineal, al contrario, “ni la historia ni la evolución constituyen el tiempo: ambas son consecuencias. El tiempo es un estado: la llama en la cual vive la salamandra del alma humana” (Tarkovski, 2013, p. 66). El tiempo, aunque suene irracional, detenido, espera la llegada del suceso para quedar grabado junto a él como uno mismo, sellando un fragmento de espacio. No es que el suceso se dé en el tiempo, ni que el tiempo tome relevancia con el suceso, sino que juntos, al complementarse, se configuran para quedar plasmados y sellar un momento.

En estas imágenes se da una especie de revelación instantánea, como ocurre en el dispositivo psicoanalítico. El psicoanálisis brinda el espacio para que el paciente hable de su pasado y presente, saque conclusiones, y logre en un futuro moverse de posición para obtener un cambio de conductas. Al traer a colación la memoria, Tarkovski plantea a través de sus imágenes cinematográficas la posibilidad de un futuro alentador que modifique el tiempo y la historia.

El tempo de una película abona al discurso particular de cada cineasta y se conforma por dos etapas del hacer cinematográfico: la filmación y la edición. El trabajo que se puede hacer en la edición depende absolutamente de las tomas filmadas. Para que el tempo de determinada película le dé verosimilitud a la historia narrada, debe haber armonización entre ambos: concordancia. Una secuencia de balazos entre la policía y el crimen organizado perdería verosimilitud si es presentada a través de un movimiento de cámara lento, con pocos cortes y con un ritmo pausado.

Si el tiempo es la materia prima del cine, la tarea del director será la de *esculpir* el tiempo. Cada plano cinematográfico recorta un trozo de realidad cargado de tiempo. El film debe respetar su tensión interna, orquestando las partes en una temporalidad de otro orden (Cappana, 2016, p. 180).

El tempo en la obra de Tarkovski se suele asociar con un cine lento, de un ritmo pausado, que se percibe en sincronía con los planos que terminan constituyéndolo. Las imágenes, por su composición, precisan de ser acompañadas de un ritmo que les dé fuerza, pero con mayor razón, sentido. Hay en *Stalker* un momento que expone mejor este punto: el escritor, dirigiendo su mirada al lente de la cámara —como si fuera el científico y Stalker—, cuestiona su profesión y a los críticos, anuncia no saber por qué escribe si él odia escribir, y revela estar lleno de miedo. La toma, sin cortes, dura cerca de tres minutos. Con un ligero desplazamiento hacia el frente la cámara se va acercando al protagonista del monólogo, permitiendo observar un rostro que paulatinamente se va cargando de sufrimiento, dolor y angustia. El mencionado plano advierte un único tiempo sellado y a la vez constante en la obra de Tarkovski: un hombre con los pies sobre el agua, el sonido del agua cayendo, el hombre compartiendo sus propios cuestionamientos, el reflejo de sentimientos en el rostro del hombre, y un manejo delicado del movimiento de la cámara que permite que todo esto sea visible para quien observa.

A film recording time faithfully, seems to be moving in a different temporal dimension “as it lives within time, if time lives within it”, a kind of time that is beyond the control of the director or the confines of a web of concepts, that in

their attempt to explain what time is, fail to grasp the force of a time that is alive (Haggipavlu, 2004, p. 123)⁶.



Figura 7. El científico, el escritor y Stalker. Stalker.

En los largos planos secuencia sin corte, el director brinda al tiempo la posibilidad de imponerse en la trama, articulando un momento que no es en esencia el pretendido por el autor, sino que irrumpe, transgrede, o conforma un espacio con las improvisaciones que surjan durante el plano. Las tomas de larga duración sin corte aportan al entendido del tiempo pausado en esta filmografía. “These long shots, that define Tarkovsky’s very specific sense of time open up a poetic space that marks the collapse of time as something quantifiable, objective. Their length and speed reveal time’s essence as something alive, uncontainable, pulsating with life” (Haggipavlu, 2004, p. 126)⁷. En *Nostalgia*, cuando Gorchakov cruza el estanque con la vela

⁶ Una película que le es fiel al tiempo parece estarse moviendo sobre una dimensión temporal distinta “así como vive en el tiempo, el tiempo vive en ella”; un tipo de tiempo que está fuera del control del director o de los confines de una red de conceptos, que en su intento por explicar qué es, falla al entender la magnitud del tiempo real. (La traducción es mía).

⁷ Los largos planos secuencia que definen el sentido del tiempo en los filmes de Tarkovski, abren un espacio poético que marca el colapso del tiempo como algo cuantificable y objetivo. Su duración y velocidad revelan la esencia del tiempo como algo vivo, incontenible, lleno de vida. (La traducción es mía).

encendida, es posible darse cuenta del largo plano secuencia que constituye la escena. Con los intentos por llevar de un lado a otro la vela sin que ésta se apague, se va observando a un Gorchakov que cae en la fatiga para posteriormente morir; dicha fatiga cobra fuerza al ver una y otra vez los intentos fallidos por dejar la vela encendida al otro lado del estanque. Si se prescindiera de la continuación, como lo hace Tarkovski, sin cortes, el cansancio pasaría a un segundo término, y la muerte carecería de sentido; la secuencia, sin ser transgredida por cortes de cámara, se presenta como un acto de fe por salvar a la humanidad. Los largos planos secuencia de esta obra quedan grabados como un elemento más que sellan un tiempo esculpido por Tarkovski, pero que rebasan las intenciones del autor al consolidarse como momentos que escapan a su control, por las sorpresas que el mismo tiempo brinda al permitírsele manifestarse como es: sin cortes. “El cine del tiempo, para Deleuze, también era la respuesta de los cineastas al doble rostro de las imágenes-movimiento, el intento de crear imágenes que no puedan alejarse, o no tan rápido, de sí mismas” (Marrati, 2003, pág. 90).

CAPÍTULO 3

Análisis de los Personajes

En subsecuentes momentos se referirá a Andrei Rublev y a Kris Kelvin como *sujetos*, concepto redefinido por el psicoanalista Jacques Lacan. En su ensayo *Lacan y el otro*, Hoezen señala:

Sabemos que según Lacan el sujeto, es el sujeto del deseo, que es la esencia del hombre. Este sujeto, una vez entrado en el lenguaje, quedará dividido y marcado por la ineliminable carencia de un objeto perdido, un vacío que, muy a menudo intenta de llenar y tapar de modo patético o patológico (n.d., p. 1).

En ocasiones, como le sucede al personaje Andrei Rublev, no se tiene consciencia de lo perdido: de eso que se carece y que permite como consecuencia sentir una falta. La definición de Lacan sitúa al *sujeto* como alguien que desea. Ahora, ¿cómo desear lo que se tiene? Lo que no termina por afirmar la cita de Hoezen y que abre la puerta a la reflexión como causa del deseo, es precisamente la falta. La posibilidad de desear se concreta a través de una carencia, de lo no obtenido; no se desea el objeto que se tiene como posesión. Ese objeto perdido advierte al *sujeto*: lo motiva, en el mejor de los escenarios, a moverse de lugar, y a hacer, aunque jamás llegue a lograrlo, cosas que posibiliten alcanzar el objeto.

Como se menciona en el párrafo anterior, Rublev no tiene claridad sobre lo que busca. Al dejar el monasterio emprende un camino que le permite formar parte importante de los eventos que experimenta. Pareciera que el monasterio fuera un sitio que le priva desear. Cabe mencionar que en primera instancia, cuando se va, no es porque haya sido algo planeado, sino todo lo contrario: Theófanos el griego es quien lo

invita a trabajar junto con él, propiciando su salida. Rublev entonces, al introducirse en el mundo terrenal, ve cuestionada su religiosidad y cae en cuenta de que algo lo tiene insatisfecho, de que algo le hace falta.

En Kris Kelvin sucede lo opuesto, él tiene muy claro cuál es el objeto perdido: su exesposa Hari. Este *sujeto*, imposibilitado de alcanzar el objeto perdido —ya que Hari murió años atrás—, vive su presente en estado melancólico; el universo carece de elementos que puedan aminorar su constante desasosiego. No hay búsqueda, pues carece de sentido buscar lo que no se puede encontrar; no hay camino por emprender, ya que lo venidero jamás podrá poseer la fuerza del pasado; ni la más ligera esperanza de que, lo que algún día tuvo, existe. Kelvin es un mar de recuerdos, es la melancolía caminando a las afueras de la casa familiar, es la insatisfacción de saber que algo le hará falta en la eternidad de su vida.

Ambos *sujetos* —Rublev y Kelvin—, experimentan la salida del hogar para adentrarse al mundo de lo desconocido, de la incertidumbre. Se da una constante que posibilita un estudio de caso desde el arraigo, o desarraigo de los personajes. Rublev abandona el mundo sagrado que no puede ser trastocado dentro del monasterio; esto lo coloca como un desconocido, como alguien que recién comienza a vincularse con la sociedad y con los problemas que esta desemboca. Kelvin en cambio deja el mundo terrenal y se introduce en el cosmos, universo paralelo que no sostiene la misma dinámica de vida que es propuesta en la tierra: la memoria como eje central para una posibilidad de enfrentamiento personal. En ambos *sujetos* se hace evidente una conciencia de cambio.

La memoria implícita, que se expresa a través del desempeño (*performance*), está disponible desde el comienzo de la vida, e implica partes del cerebro que no requieren de un procesamiento consciente ni para su codificación ni para su recuperación como recuerdos (Moreno, 2012, p. 84).

El proceso de evolución en Rublev despierta cuestionamientos que no necesariamente son explicados en la narrativa cronológica de la película; ésta exige a un espectador agudo, preparado, dispuesto a pensar, cuestionar y desgajar conclusiones durante y después de la película.

Al salir de lo conocido, del hogar, se tiene que estar dispuesto a dejarse envolver por las sorpresas. Se deja de tener control, se establece una ruptura con lo cotidiano, con la rutina. Ernesto Sábato recalca:

en tiempos en que el ser humano parece encontrarse como un extranjero solitario y desamparado. Son tiempos en que se ha dislocado una imagen del Universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino (1964, p. 40).

Si una persona se dispone a salir de casa, por salud mental debiera guiar sus pasos con la expectativa de enfrentarse con elementos que pueden ser desconocidos. Si al salir, la persona se aferra a los hábitos y tradiciones del hogar, seguramente se verá alcanzada por una realidad ajena que al pretender modificarla perderá tiempo, energía y voluntad para dejarse embelesar por lo habitual de lo inhabitual. Sostiene Tarkovski sobre su experiencia de filmar *Nostalgia* fuera de Rusia:

lo que la cámara al filmar había registrado era mi propio estado de ánimo: yo me sentía acabado por haberme separado de mi familia y del modo de vivir al que estaba acostumbrado, por trabajar en condiciones completamente extrañas; hasta por tener que utilizar una lengua extraña (2013, p. 217).

3.1 Dos Películas de Andrei Tarkovski: *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972)

3.1.1 *Andrei Rublev* (1966).

La vida del monje pintor de iconos, Andrei Rublev, quien vivió entre el siglo XIV y el siglo XV, es llevada al cine por Andrei Tarkovski. La película está compuesta por un prólogo y ocho episodios que sitúan al pintor en el tiempo. Entre esta película y las películas biográficas hay diferencias importantes: una de ellas, y la que establece la pauta de esta cinta, es que por periodos considerables se prescinde de la presencia del pintor. La imagen, incluya o no al personaje principal, parte como contexto, motivo, o impulso de Andrei Rublev.

El prólogo, en donde se percibe a un hombre en un globo aerostático, un caballo en cámara lenta revolcándose sobre la tierra, hombres adentro de una iglesia y afuera de ella, un lago con personas en balsas, prescinde de Andrei Rublev, así como tampoco presenta elementos con lo cual se le pudiera identificar. Si se pretende relacionar este pasaje con el personaje principal, poco o nada podrá descifrarse. Quizá, de cierta manera, el prólogo anuncie un camino en el devenir de la película; un camino que empieza a construirse por un contexto temporal —aunque no se sepa en qué tiempo se está—, una secuencia que muestra la ausencia de Rublev, imágenes en blanco y negro, una iglesia, gente, agua.

En un reportaje, Tarkovski explicó esta escena como “símbolo de la audacia, del sentido de la creación que exige al hombre la entrega de todo su ser. Volar antes que sea posible, fundir una campana sin saber hacerlo, o pintar un ícono. Todos estos actos exigen que como premio a su trabajo de creación, el hombre muera, se disuelva en su obra, se entregue por entero” (Cappana, 2016, p. 87).

En el episodio posterior al prólogo una fecha es dada: 1400. Tres hombres caminando en campo abierto. Se intuye, por haberlos escuchado hablar de pintores, que uno de ellos es Andrei Rublev, pero se sigue sin saber con certeza quién es. El episodio termina, van 16 minutos de película y al espectador aún no se le informa quien lleva cargando el nombre de la cinta. Evidente es la ruptura que realiza Tarkovski con las películas biográficas. Es inusual observar una película de tinte biográfica, y no saber sino hasta el minuto 24, por quién es que gira la trama.

Rublyov is not so abstract as to be called a non-narrative film; its ties to the conventions of the classical mode clearly mark it as a narrative film. However, its status as a narrative film is continually qualified by the use of defamiliarizing devices that limit the information available to the spectator regarding the role of the film's protagonist (Minnis, 1998, pp. 69-70)⁸.

Otra diferencia significativa entre *Andrei Rublev* y las películas biográficas se da en las fechas. Normalmente, en las cintas biográficas, cuando aparece una fecha, es para acentuar la importancia de algún evento en particular en la vida del protagonista.

⁸ *Andrei Rublev* no es tan abstracta como para decir que es una película sin una línea narrativa; sus ataduras a las formas del modo clásico, claramente definen una narrativa. De cualquier manera, su posición como película narrativa se expone frecuentemente por el uso de técnicas inusuales, que limitan la información disponible, y complican el entendimiento del rol del protagonista para el espectador. (La traducción es mía).

En cambio, Tarkovski plantea una película conformada por episodios, con títulos y fechas, que no hacen salvo situar a Rublev en determinado tiempo. Pareciera como si el objetivo de las fechas fuera acomodar al pintor en distintos momentos temporales de su vida, con la intención de ubicarlo en la historia.

Desde *La infancia de Iván* (1962), primera película en la filmografía de Tarkovski, se establece un deseo en mostrar las inquietudes del hombre: un joven huérfano que ha perdido a su familia, y que lucha —hasta perder su vida— en la segunda guerra mundial. No se debiera generalizar argumentando que los protagonistas de esta obra son el mismo hombre en distintas películas, ya que pocas semejanzas —por mencionar un ejemplo— tienen un joven con la ilusión de defender a su patria en una guerra, con un pintor de iconos que ve sacudida su fe ante la imposibilidad de seguir pintando. Las interrogantes que cargan los protagonistas son similares si se piensan en relación con el cineasta. Tarkovski, por medio de su cine, se desnuda dejándose ver a través de los eventos, deseos, e inquietudes de los personajes.

La trama del segundo largometraje de Tarkovski, tomando la vida y obra del pintor Andrei Rublev, expone y devela al artista creador. El proceso creativo, si se entiende desde la idea del mismo Tarkovski —hablar de lo que a uno le ocurre—, se ve entretejido por la relación que el artista establece con cual cosa, contexto, o *ser* que lo rodee. Si se intenta establecer vínculos entre las cintas de Tarkovski y su vida, algo de autobiográficas se encuentra. Él no entiende el proceso de crear una obra artística de otra manera que no sea sino el de fundar un vínculo entre la vida del creador y la obra. El interés de exponer al monje pintor Andrei Rublev, posiblemente haya surgido desde su propio interés por vincular su cine con sus andanzas como hombre.

Yo quería investigar la naturaleza del genio poético del gran pintor ruso; quería utilizar el ejemplo de Rubliov para explorar el problema de la psicología de la creatividad artística y analizar la mentalidad y la conciencia social de un artista que creó tesoros espirituales de perenne importancia (Tarkovski, 2013, p. 41).

Andrei Rublev encamina un estilo narrativo en la filmografía de Tarkovski. Esta película fija una separación con el canon cinematográfico. Se puede argumentar que *La infancia de Iván* es la cinta que menos tiene plasmado el sello de Tarkovski; no por ser la primeriza, sino por seguir una línea narrativa estructural que no propone un movimiento en el lenguaje cinematográfico. Quizá sea muy atrevido sostener esto, ya que también hay elementos presentados en esta cinta que terminarán por ser reiterativos en sus futuras producciones: el agua, el fuego, la desdicha del hombre, la melancolía. La estructura narrativa, así como los elementos técnicos con que se produce *Andrei Rublev*, posicionan a la película en un hemisferio cinematográfico alterno. La cinta, compuesta por un prólogo y ocho episodios, prescinde en muchas tomas —como se ha escrito anteriormente— de la presencia del personaje principal, siendo construida por escenas de larga duración, con poca música, y que aborda como temática preponderante la confrontación de la religiosidad individual. Esto último seguramente fue lo que dio pie a la censura por parte del estado soviético, situándola como una cinta que no compartía los intereses políticos de la URSS, y que, a manera de reflexión, quizá, limpiaban el camino que terminaría por posicionarla como una película de autor.

Un plano en donde se podría situar a Andrei Rublev, el personaje, para precisamente hablar de él, es en relación con su desenvolvimiento como *sujeto*, monje y artista dentro de los límites que la vida monástica impone. Ofrecer su vida a Dios por

sobre todas las cosas, implica al mismo tiempo desentenderse de las maravillas y atrocidades que suceden fuera del monasterio. ¿Cómo plasmar en la pintura lo que no tiene derecho a ser atendido?

La técnica y la sensibilidad no siempre coinciden en el trayecto. La técnica se va construyendo con la práctica, con la perseverancia de insistir en lograr un objetivo que se tiene claro desde y hacia un punto preciso. La sensibilidad, por otro lado, va desarrollando un mundo emocional enriquecido a través de experiencias con otros seres. Al inicio de la trama, Rublev prescinde de involucrarse con las apetencias y los desmanes de lo terrenal. Su relación con Dios y con el mundo la encuentra dentro del monasterio, y solo saliendo de éste, es que puede confrontar su religiosidad. Al internarse en el mundo, su visión de Absoluto se dispara y entra en crisis. Partamos de esta cita de D. T. Suzuki en la entrevista que le hace Thomas Merton y que forma parte de su libro *El zen y los pájaros del deseo*: “El Absoluto no se distingue del mundo de la discriminación... el Absoluto está en el mundo de los opuestos y no fuera de él” (1999, p. 16). En el mismo libro, Merton advierte: “Cuando uno sale fuera de los límites de la religiosidad –o irreligiosidad– cultural y estructural, se encuentra en condiciones de dar con un vacío muy simple, por ‘nacimiento en el Espíritu’ o por mero despertar intelectual: allí todo es libertad” (1999, p. 20). Al irse relacionando con la sociedad, de la misma manera, Rublev se va alejando del monasterio y de las ataduras que éste implica. Aun así, se revela la dificultad por actuar conforme lo dictado por la razón. En una primera instancia, Andrei Rublev se muestra imposibilitado de ayudar a una mujer con la que había estado momentos antes; sin embargo, nace allí una inquietud por transgredir los límites de la vida monacal. Este *nacimiento en el espíritu* del que hace

mención Merton, irá creciendo con los vínculos y experiencias que sucedan en la vida de Rublev. Sería irónico pensar que, por el hecho de dejar el hogar, uno deja de ser lo que ha sido toda su vida. Así sucede con Rublev, quien aún fuera del monasterio —por momentos—, pareciera seguir habitándolo. De esta manera se da lugar a una confrontación con el origen, en este caso, con su religiosidad.



Figura 8. Andrei Rublev junto a Danilo. Andrei Rublev.

3.1.2 Los personajes de la película *Andrei Rublev* (1966).

Para construir el análisis del personaje Andrei Rublev, es importante estudiar pasajes que lo vinculen con otros personajes de la cinta. El *ser* de Rublev aflora pleno cuando se funde a los otros, cuando el *ser* de sí se constituye como *ser* de los otros. El desenvolvimiento entre un individuo y otro hace posible la constitución del *ser*, y desde ahí, la construcción de un dar y recibir para un sentido de relación.

Danilo: Es un pintor que en la primera estancia donde se ve a Rublev en el monasterio vivió con él. Funge en gran parte de sus apariciones como su mentor y guía. Cuando aparece a cuadro regularmente aconseja, e intenta aclarar las dudas e interrogantes que atormentan a Rublev. Durante tres años, antes de comenzar a pintar sus propios lienzos, cuando todavía era un aprendiz, Rublev lavaba las brochas de Danilo.

Cyril: En los dos momentos que Rublev habita en el monasterio, Cyril vivió con él. Al principio de la trama es presentado como un personaje envidioso y competitivo. En una charla entre Cyril y Theófanos el griego, después de que Theófanos le invita a ser su ayudante como pintor, Cyril le solicita ir al monasterio a exponer frente a todos, pero sobre todo ante Rublev, su invitación. En los últimos episodios del filme, Cyril muestra otro rostro al pedirle a Rublev que siga pintando.

Theófanos el griego: Reconocido pintor de iconos. Invitó a trabajar con él, como ayudante, a Andrei Rublev. Son dos las ocasiones en las que aparecen charlando; la primera, en el bosque, permite que Rublev exponga su concepción sobre Cristo, Dios, y el hombre ruso. La segunda se sostiene en la catedral de la ciudad de Vladímir, recientemente destruida por los altos mandos rusos junto a los tártaros. En esta charla, Theófanos escucha a un Rublev que acaba de matar a un hombre, y que argumenta, hará un voto de silencio y dejará la pintura. Ambas veces que aparece a cuadro junto a Rublev pareciera situarse como una especie de guía y mentor espiritual.

Martha: En un principio intenta seducir a Rublev, al aceptar como respuesta una negativa, lo libera, ya que tiempo atrás había sido amarrado físicamente por tres hombres. Poco después, a Martha se le ve siendo perseguida por oficiales, pasa a un lado de Rublev y éste agacha la cabeza para no interferir de forma alguna. Martha representa a la mujer pagana. Lleva una vida distinta a la concebida en el monasterio o por los que siguen una práctica religiosa.

La muda: Es una mujer con visible retraso mental que entra a la catedral donde Rublev junto a sus ayudantes pinta. Juntos experimentan la masacre de la ciudad y catedral de

Vladímir. Rublev asesina a un hombre que intentaba hacerle daño a la muda; a raíz de este suceso toma un voto de silencio y abandona temporalmente la pintura.

Campanero: Es un joven que sin saber hacer campanas, toma la encomienda de realizar una a las afueras del castillo del gran príncipe. Trabajador, con iniciativa, valiente; el joven arriesga su vida al realizar la campana solicitada por el gran príncipe; con su dedicación y sacrificio brinda a Rublev la esperanza necesaria para retomar la pintura.

3.1.3 *Solaris* (1972).

Solaris es el tercer largometraje en la filmografía de Tarkovski. Salvo el inicio, el final, y en algunas regresiones que vive Kris Kelvin —personaje principal de la cinta—, la mayoría de las escenas transcurren en el interior de una nave espacial; aun así, la película pareciera situar al planeta tierra en el hemisferio de lo sagrado. La cinta, basada en una novela de Stanislaw Lem, aborda como eje central a un grupo de científicos que habitan la solarística, un planeta siendo investigado por ellos. Aunque se le solicitó a Tarkovski, como de costumbre, prescindir de ciertas escenas, el filme fue bien recibido en su tierra natal. A palabras del cineasta: “Es la única de mis películas (la menos lograda, según yo) que obtuvo el beneficio de tener una distribución adecuada en la URSS” (2013, p. 280).

No suena descabellado que *Solaris* haya sido la película con mejor plan de distribución en la URSS. A diferencia por ejemplo de *Andrei Rublev*, *Solaris* no busca cuestionar temas sociales que permitan la controversia; la religiosidad, lo políticamente permitido, o el deseo viéndose consagrado a través de lo mundano, se habrían convertido en factores que dificultaron el desarrollo natural en festivales, o de distribución, de *Andrei Rublev*. Proponiendo un conflicto subjetivo, *Solaris* más bien

apunta hacia la dirección de lo íntimo poniendo de relieve la consciencia y el inconsciente de Kris Kelvin.

Lo que se tenga cargando en la memoria, en la solarística se hace materia humana: aparece y vuelve a aparecer permitiéndole al *sujeto* relacionarse con quien predomine en su consciencia. La materialización de la memoria, como sucede en el océano de Solaris, le brinda al *sujeto* la posibilidad de enfrentarse a su “yo” guardado, que pasa de estar solo presente en el pensamiento a emerger en carne propia. El pensamiento y la memoria se construyen con base en los vínculos que crea la persona con seres, cosas, contextos. Si bien, lo que sucede de forma colectiva afecta directamente al *ser* para dicha construcción, ésta no deja de ser individual. Si dos *sujetos* experimentan el mismo escenario contextual, cada uno, por las variantes que sus personalidades tienen, construye una memoria subjetiva: única. Ese “yo” guardado del que se argumenta tiene lugar en la construcción individual de la memoria, que, al encarnarse, como sucede en la película, expone a la consciencia de quien le da un valor representativo.

Kris Kelvin se enfrenta con su “yo” guardado a través de la materialización de Hari, su exesposa.

These visitors that the members of Solaris encounter are in a way a side of them that is forgotten, their human side, the stranger in them, and they appear as ghosts that serve to bring them back to themselves, by unsettling them (an unhoming that brings them home) (2004, p. 113)⁹.

⁹ Las presencias que se revelan ante los miembros de Solaris, son de cierta manera una parte de ellos que habían olvidado, su lado humano, lo desconocido en ellos, y aparecen como fantasmas que los desorientan, posibilitando que se encuentren a sí mismos: un viaje que los trae a casa. (La traducción es mía).

Al hacer consciente lo inconsciente, a través de la proyección de lo que Haggipavlu advierte: “lo extraño en ellos”, los habitantes de la solarística, como si se dispusieran a hablar en un diván bajo la complicidad de un analista, enfrentan “eso” que anteriormente no tenía lugar ni espacio, y que se sostiene como la posibilidad de encontrarle un sentido a la vida.

La materialización de la consciencia incita a los habitantes del océano de Solaris a construir una reinterpretación de su vida, de la naturaleza que los rodea, de su familia, animales, o elementos universales como el agua, la tierra, y el fuego. La presencia de la esposa muerta, al presentársele a Kelvin una y otra vez, posibilita que éste eche un vistazo a su contexto real; a que se despierte en él la imagen de nieve descendiendo lentamente hasta caer sobre una capa de nieve encima de la tierra.

Los recuerdos no solo se tornan materia en la solarística. El pasaje de la nieve que recién se mencionó, como regresión o recuerdo, sucede en dicho océano, pero se ve materializado como un pasaje que tuvo lugar en la tierra. Así sucede con la última escena del filme: Kris Kelvin se pasea por los alrededores de la casa familiar, mientras camina a paso lento observa detenidamente el lago; al detenerse a contemplar la casa familiar, se dirige hacia ella junto a un perro que por su amigable actitud parece conocerlo; se frena ante una ventana para ver la lluvia caer adentro de la casa sobre su padre; en la puerta, una vez abierta, Kelvin se arrodilla y abraza a su papá. La escena termina con un alejamiento de cámara hacia arriba, hasta que la imagen se pierde dejándose ver la casa a lo lejos; después un océano que rodea la tierra permite que la lectura sea que las imágenes recién descritas suceden como recuerdo concretado desde el océano de Solaris.

Tarkovski plantea una película con un final que le es fiel al personaje. No podría haber otro final, al menos no si se buscara cerrar con objetividad. Por la ambigüedad y la falta de concesiones en la trama, *Solaris* posibilita que se amplíe el horizonte del debate sobre la última secuencia, que parece y no a la vez pretender la incertidumbre en el espectador. El juego que hace Tarkovski, y que abre distintas vertientes como posibles conclusiones de dicho final, es que a través de enfrentarse consigo mismo en el espacio, se esperaría a que Kelvin se reconcilie con su presente en la tierra y regrese: pero en él no hay añoranza en volver. Lo que le da sentido al personaje principal es vivir un presente con la materialización de su pasado que no pudiera ser si decidiera regresar. La realidad que le propone el planeta tierra es vivir en estado melancólico, añorando una presencia que no tiene cabida, la de Hari. “La pérdida del objeto amado produce la cólera del sujeto contra sí mismo. Según la conocida interpretación de Freud, esta es la clave de la melancolía” (Bartra, 2017, p. 21). En la secuencia final escrita en el párrafo anterior hay un elemento que define que Kelvin se queda en la solarística: la lluvia que cae adentro de la casa. De toda la secuencia, este es el aviso que establece su no retorno a tierra, al menos no de forma física. En la elaboración de un pensamiento, o incluso, en la reconstrucción de un recuerdo en particular con cierta chispa de fantasía, puede llover adentro de un espacio con techo, en la realidad esto resulta imposible. Pareciera, por el manejo de la toma de la escena final, que la casa familiar está inmersa en el océano de Solaris.



Figura 9. La casa familiar. Solaris.

Las escenas donde aparece el planeta tierra, como las del inicio del filme, despiertan dos ideas: la primera —como se apuntó empezando este apartado—, es situar al planeta tierra en el espacio de lo sagrado, de eso único que se construye con la presencia de humanos, animales, árboles, neblina, agua, fuego, tierra, viento, advirtiendo dichos elementos un contexto irrepetible en determinado lugar del planeta, que no hacen salvo arropar a Kelvin y a su inmensa melancolía. Otra idea que no suena para nada alentadora pero que parece ser la más acertada, es la de caer en cuenta de que el planeta tierra falla; aun y con la presencia de los elementos ya mencionados, Kelvin no encuentra esperanza alguna que le provoque regresar; hay un desencanto entre el personaje principal y la tierra; la naturaleza, su padre, la casa familiar, el perro, la nieve, no acarrearán la suficiente fuerza como para darle sentido a su presente, y así a su vida. “El mundo provoca una sensación de infinita insatisfacción, y no es el mundo, sino la generalizada carencia, la fuente de la melancolía. Esta carencia es inasible e imparables” (Foldényi, 2008, p. 116).

La consciencia se presenta como un elemento trágico en la trama de la cinta. Kelvin no es un esquizofrénico viviendo una propia realidad —aunque dicha afirmación

de ser a la inversa resultaría interesante de leer—: él tiene plena consciencia de que Hari no es sino una representación de su memoria. Aquí es donde sucede la tragedia: Kelvin tiene conocimiento de que la materialización de su exesposa es solamente una presencia física, ajena a los sentimientos y a los recuerdos. La presencia de Hari en la solarística no es en realidad la Hari con la que Kelvin convivió en la tierra, esto él lo sabe. Aun y teniéndolo claro, su realidad en el planeta tierra carece de sentido como para habitarla. La naturaleza, con los elementos vivos que la sostienen, solo será imagen en el posible recuerdo que Kelvin construya desde el océano de Solaris.

3.1.4 Los personajes de la película *Solaris* (1972).

A diferencia del personaje Andrei Rublev, quien va definiéndose con relación al vínculo que construye con otros, Kelvin va hacia atrás, y no en un sentido metafórico; el personaje principal de *Solaris* teje un lenguaje en común con otros dos *sujetos* que también habitan en la solarística: el doctor Snout y el científico Sartorius. La materialización de la memoria, como les sucede a estos personajes, provoca que se deslinden del planeta tierra. Kelvin no va construyendo su identidad con base en las relaciones que construye; él vive teniendo plena consciencia de ello, como un melancólico: en el pasado.

Padre de Kelvin: Se presenta al padre de Kris Kelvin como un tipo sereno, tranquilo, respetuoso, y que a la vez duda de la capacidad emocional de su hijo para investigar el océano de Solaris.

Piloto del primer viaje a Solaris: Personaje que le comparte a Kelvin su experiencia en la solarística. Pareciera ser un hombre que quedó marcado por su etapa en el océano de Solaris. Advierte a Kelvin lo que podría acontecerle en dicho viaje.

Snout: Es un doctor que también está haciendo un trabajo de investigación en Solaris, y que ya habita en el océano para cuando Kelvin llega. La materialización de su memoria es un niño. Snout, al igual que Sartorius, es consciente de lo que sucede. En una charla con Kelvin, le advierte: “Lo que llegue a observar depende de usted, de lo que haya en su consciencia”.

Sartorius: Es un científico que trabaja en el océano de Solaris y que también lo habita para cuando Kelvin llega. Cuando estos personajes se conocen un enano aparece en la escena, intuyendo con esto que dicho enano es la materialización de la consciencia de Sartorius. Cuando Kelvin cuestiona a Sartorius por la presencia del enano, éste no responde y le pide que se vean más tarde.

Hari: Exesposa de Kelvin, quien murió años atrás habiéndose quitado la vida. Es un personaje fundamental en la trama, ya que define el camino de Kelvin. En ningún momento se sabe quién es en realidad Hari, puesto que su presencia es solo la materialización de la memoria de Kelvin. Aunque físicamente esté, no deja de ser una construcción de la consciencia del personaje principal.

3.2 Andrei Rublev en *Andrei Rublev* (1966)

3.2.1 Fuera de casa: el bufón (1400).

Se tomará la libertad de omitir el comienzo de la película, el cual, en apariencia, funge como contexto histórico, social y temporal. Se irá hasta el segundo capítulo, el cual nos sitúa temporalmente a inicios del siglo XV, donde se observa por vez primera la presencia de Andrei Rublev, aunque el espectador en estas instancias lo desconozca.

Mientras dialogan Rublev, Danilo y Cyril —dos pintores claves en la vida de nuestro *sujeto*—, se revela algo inquietante: Rublev después de diez años sale del monasterio y convive sin aceptarlo con una realidad que no corresponde a la suya dentro del templo: se le puede ver en una taberna resguardándose de la lluvia, con los brazos cruzados. Se insiste: a estas alturas aún no se sabe quién es Andrei Rublev. En la taberna, sin producir el mismo efecto con los tres monjes pintores, un bufón divierte a quienes lo observan. Repentinamente arriban tres guardias: después de golpear y romper el arpa del bufón, lo llevan preso. La lluvia cesa y nuestro *sujeto*, junto a Danilo y Cyril, salen del lugar para seguir con su camino. La concepción entre el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto, es definida por quienes practican la oración y defienden el cristianismo: la representación de esto es el monje Cyril.

3.2.2 Theófanés el griego (1405).

Después de que a solas Cyril y Theófanés el griego mantuvieran una conversación acordando que éste iría a pedirle, frente a Rublev, que fuera su ayudante, un mensajero de Theófanés llega al monasterio, pero no en búsqueda de Cyril, sino de Rublev: motivo que desata celos en Cyril, quien se va del monasterio enfurecido, blasfemando y canalizando la ira agrediendo a su perro.

Rublev inmediatamente acepta, le pide a Danilo que prepare sus cosas y vayan juntos con Theófanés. Éste rechaza la invitación, y nuestro *sujeto*, molesto, da media vuelta, ordena a tres jóvenes prepararse, y les exige que lo acompañen. Momentos más tarde, Rublev entra a la recámara de Danilo: “Solo vengo a despedirme, mi corazón está pesado, no puedo ir sin confesarme, no lo voy a lograr Danilo, hemos compartido el cuarto por años, no tengo a nadie más que a ti, miro el mundo con tus ojos, lo escucho

con tus oídos, con tu corazón...” Rublev limpia sus lágrimas, se arrodilla y le besa su mano.

Acaba de ser confirmado que nuestro *sujeto* no tiene familia biológica: no hay padre, ni tampoco madre. Su hogar es el monasterio y su familia son los monjes con los que ha vivido. Ha sido develado, de igual manera, que Danilo funge como figura paterna o guía espiritual en quien Rublev deposita su confianza. En una reunión informal, David Hafner, doctor en psicoanálisis y maestro de posgrado en la Universidad de Monterrey, afirmó: “Uno deja de vivir de los miedos, traumas, complejos y deseos de los padres, para empezar a conocer los propios, el día que decide abandonar la casa de estos” (2017).

Haciendo alusión a la salida del *sujeto* de casa, y a la ya mencionada despedida de la representación del padre en Danilo, se expone un fragmento sobre la memoria en Huyssen: “Es difícil trazar una línea entre el lamento sentimental sobre la pérdida y la reivindicación crítica de un pasado con objeto de construir alternativas futuras” (2010, p. 49).

3.2.3 La pasión de Andrei (1406).

El capítulo empieza con una frase de Rublev dirigiéndose a Thomas, su aprendiz: “Le tuve que lavar sus brochas a Danilo durante tres años, antes de que me confiara limpiar un icono”. Se nota el compromiso, la entrega y dedicación de nuestro *sujeto* hacia el arte, hacia la vocación, hacia su don. Con hormigas deambulando en sus piernas, se muestra por primera vez a Theófanos junto a Rublev. “¿Así que decidiste dejar a los apóstoles atrás?”, pregunta Theófanos. La pregunta resulta ser retórica, ya

que dejar a los monjes y partir del monasterio, implica al mismo tiempo enfrentar todo lo contrario. Bajando al universo terrenal, el *sujeto* se aleja del reino de los cielos.

Rublev, fuera del monasterio y con apenas la experiencia del bufón en tierras desconocidas, afirma a Theófanos: “Si solo recuerdas la maldad, nunca serás feliz ante Dios. Tal vez deberías olvidar algunas cosas”. Este fragmento del discurso en nuestro *sujeto*, suena relevante como para leerlo desde distintas vertientes: “Negación (verleugnen en alemán): Tiende a reservarla Freud, hacia el fin de su obra, para designar el rechazo de la percepción de un hecho que se impone en el mundo exterior” (LaPlanche & Bertrand Pontalis, 1971, p. 244). Mientras que Andreas Huyseer sostiene: “Nos referimos con facilidad a una ética del trabajo de la memoria, pero probablemente negando que también podría haber una ética, mucho más que simplemente una patología, del olvido” (2010, p. 143).

Después del comentario de Rublev, Theófanos abre la puerta hacia el nuevo testamento exponiendo que Jesucristo fue traicionado por sus discípulos —como más tarde Rublev lo será por Thomas, su joven aprendiz—, a lo que nuestro *sujeto*, mientras elabora una secuencia de imágenes de la sociedad rusa representando la crucifixión, anuncia: “Tristemente, los hombres hacen cosas malvadas. Judas vendió a Cristo y ¿quién lo compró, fariseos? No hubo un solo testigo. Los fariseos engañan, saben leer, escribir, toman ventaja de la ignorancia de la gente. Los rusos tienen la misma sangre, habitan la misma tierra. La maldad está cerca, siempre habrá alguien que te venda por unas monedas. Los rusos siguen trabajando y trabajando mientras cargan su cruz humildemente. Se resignan a su fe, rezándole a Dios para que les de fuerzas. ¿El más grande no les perdonará su ignorancia? Sabes, cuando se va mal y de repente te

encuentras con los ojos de alguien, sientes haber recibido la comunión. Jesús pudo haber nacido para reconciliar a Dios con los hombres, Jesús vino por Dios: es misericordioso. Tuvo que lidiar con el odio de los que lo amaban, no de los que lo crucificaron. Lo amaban como a un hombre, pero él les enseñó la injusticia y la crueldad”. Rublev visualiza a Rusia como el mundo de Dios, el mundo de los hombres aplastados, segregados. Confía en que la gente pueda rescatar al país. “El significado primario de la palabra nostalgia remite a la irreversibilidad del tiempo: algo en el pasado que ya no se puede alcanzar” (Huyssen, 2010, p. 47).



Figura 10. Theófanos el griego y Andrei Rublev. Andrei Rublev.

3.2.4 La celebración (1408).

Nuestro *sujeto* se deslinda por vez primera de cualquier cercanía con la religiosidad. Anteriormente no había sido posible verlo actuar en soledad. Al dejar atrás a Thomas, Rublev pretende descubrir lo que acontece en la inmensidad del bosque. Topándose con una pareja a punto del acto sexual, sin percatarse, su pie prende con fuego. Al instante logra apagarlo cuando de repente se ve sorprendido por unos hombres que lo llevan a la quietud de un cuarto, donde lo amarran cual fuera Jesucristo. Los hombres se van. Nuestro *sujeto* queda vulnerable: se encuentra físicamente

imposibilitado por las ataduras. Aparece a cuadro una joven mujer llamada Martha, quien después de desnudarse, lo aborda para besarlo. Rublev pide ser desatado y así lo hace ella, cediéndole la posibilidad de escoger. Él se va. “Seducción: escena real o fantasmática, en la cual el sujeto sufre pasivamente, por parte de otro, insinuaciones o maniobras sexuales” (LaPlanche & Bertrand Pontalis, 1971, p. 413). Al encontrarse a orillas de un lago con la gente del monasterio —se vuelve a ver a Danilo junto a Rublev—, se le cuestiona porqué había tardado tanto en volver, a lo que nuestro *sujeto* responde: “La gente vive de hábitos”. En su discurso se asoma la ironía. Si hasta pocos años atrás Rublev había vivido en un monasterio a base de rutinas formadas por hábitos para no enloquecer, nos deja ver, aunque solo apenas de entrada, cierto respeto a prácticas y creencias que resultan ajenas a las suyas. Dicho respeto aún no es lo suficientemente fuerte como para que Rublev se arriesgue para salvar la vida de Martha, quien es lentamente perseguida y forzada a escapar por el lago, pasando a escasos metros de Rublev, quien, con plena consciencia, agacha la cabeza dejando a expensas del peligro a quien una noche atrás le había concedido la libertad. Este episodio será importante para la revaloración del concepto que Rublev construirá de la mujer.

3.2.5 El comienzo de una duda (1408).

“Vamos a abandonar el trabajo y volvamos a casa, no puedo pintar esto: lo odio, no quiero alejar a la gente, soy lo que soy”. Rublev dirigiéndose a Danilo mientras dialogan sobre seguir o no pintando el día del juicio. Nuestro *sujeto* duda, tanto así que le surge la posibilidad de volver al monasterio. Algo es develado: Rublev no puede soportar la vida fuera de casa, no de esta manera. La envidia suscitada en Cyril al no ser elegido por Theófanos, el surgimiento de la tentación con la entrega del cuerpo de

Martha, el consentimiento de haber sido liberado por una mujer pagana, y el hecho de que él no haya podido hacer algo al respecto cuando ella se encontraba bajo peligro, lo obligan a cuestionarse sobre su propósito como ser humano.

Otro momento de quiebre sucede cuando, abandonado por Thomas —su aprendiz— nuestro *sujeto* comparte: “Pensar que hablo con la lengua de los hombres. No tengo caridad. Pensar que tuve el don de la profecía: lleno de conocimiento y de fe, como si pudiera mover montañas. No tengo caridad, soy nada. Pensar que me deshice de todos mis bienes. Entrego mi cuerpo para que sea quemado, no tengo caridad. La caridad nunca morirá, pero la profecía sí puede caer. Las lenguas cesarán, el conocimiento se desvanecerá”.

Dentro de la catedral, en un momento de catarsis, y antes de la llegada de una mujer muda, observamos a nuestro *sujeto* meditativo, cargando el peso de su angustia. Manchando (aparentemente con pintura roja) una pared a base de manotazos, Rublev manifiesta la etapa de confusión por la que atraviesa. “Simbolismo: modo de representación indirecta y figurada de una idea, de un conflicto, de un deseo inconscientes; en este sentido, puede considerarse como simbólica toda formación substitutiva” (LaPlanche & Bertrand Pontalis, 1971, p. 426).

Después que la mujer muda rompe en llanto al ver la figura que Rublev acaba de realizar sobre la pared, éste se dirige hacia Danilo: “Están celebrando, están de fiesta. No son pecadores, tampoco lo es ella, aunque no esté cubierta”. Ríe y sale de la catedral, la mujer muda se va junto con él.

Nuestro *sujeto* simpatiza con las prácticas ajenas. Transgrediendo el discurso oficial del cristianismo, Rublev apoya a la mujer y defiende la fiesta pagana, donde

tiempo atrás se encontró. Ahora sí podría arriesgarse por salvaguardar la vida de otro ser humano: acción que veremos más adelante.

3.2.6 Última charla con Theófanés (1408).

Los altos mandos que rigen el poder en Rusia se unen a los tártaros para arrasar con la ciudad de Vladímir; la catedral se pone a modo como refugio donde niños, mujeres y hombres serán asesinados. Adentro se encuentran nuestro *sujeto* y la mujer muda. Una vez que logran derribar la puerta, flechas y hachas son usadas sin descanso. Un hombre rapta a la mujer muda, Rublev lo sigue hasta asesinarlo, con un hacha, por la espalda. Ambos logran salir con vida. Ahí mismo nuestro *sujeto* se encuentra con Theófanés para tener una última charla, mientras en el suelo reposan para siempre infinidad de cuerpos. Habiendo cometido un pecado capital, Rublev experimenta otro episodio de quiebre: “He pasado la mitad de mi vida en la oscuridad. Trabajo para humanos día y noche. Pero ellos no son humanos. Aun así, tenemos fe, tierra y una sangre. Recuerdo un tártaro que sonriendo me decía que nos íbamos a cortar las gargantas unos a otros. ¿No es una desgracia? Mataron a mucha gente. Ella es todo lo que tengo. No volveré a pintar nunca. No te he dicho lo más importante: maté a un hombre, a un hombre ruso. Lo vi llevándosela, ¡mírala! Tomaré un voto de silencio, no tengo nada más que decirle a la gente”. A lo que Theófanés responde: “Recuerda las escrituras: aprende a hacer el bien, busca la verdad, salva al marginado, protege al huérfano. Dios te va a perdonar, pero tú no debes perdonarte”. Pareciera como si Rublev siente que debe pagar por el acto recién cometido. “Sentimiento de culpabilidad: puede designar un estado afectivo consecutivo a un acto que el sujeto considera reprensible

(remordimientos del criminal o autorreproches de apariencia absurda)” (LaPlanche & Bertrand Pontalis, 1971, p. 416).

Rublev abandona su don para dedicar su vida al cuidado de la mujer muda. Ha perdido la fe en el ser humano, pero también ha arriesgado su vida por uno. De forma casi definitiva se le han abierto los ojos: presencié el infierno en tierra de hombres. Este es un momento importante en su desapego de la figura paterna. A partir de aquí no habrá mentor: Theófanés el griego y Danilo no volverán a aparecer cerca de Rublev.

3.2.7 Silencio (1412).

Junto a la mujer muda, Rublev vuelve al monasterio. Deja la pintura y con ésta, él habla. Su única misión es cuidar de ella, quien, a la primera oportunidad, se va con los tártaros. Aunque en su rostro no distinguimos expresión alguna, podemos afirmar que nuestro *sujeto* vuelve a ser abandonado. El sentimiento de abandono es recurrente en Rublev. Sosteniendo que su hogar y familia están en el monasterio, en algún momento de su niñez —de carácter implícito—, sintió la ausencia de sus padres. Al ser elegido por Theófanés para ir a pintar a Moscú, Danilo decide no acompañarlo, dejando que Rublev emprenda su camino. Thomas, el joven aprendiz, opta por abortar la encomienda de pintar el día de juicio, dejándolo nuevamente en soledad. Dos veces escuchamos a nuestro *sujeto* —la primera con Danilo al dejar el monasterio, y la segunda con Theófanés durante la plática en la masacrada catedral—, argumentar que no lo dejen solo, que así, él no podría continuar.

3.2.8 La campana (1423).

Cyril, a quien ya habíamos visto con una actitud más noble desde el capítulo anterior, insiste a nuestro *sujeto* que vaya a pintar la santísima trinidad; no comprende

cómo es posible que alguien con ese don se resista a utilizarlo. Aparece el bufón y agrede a Rublev argumentando que él fue quien lo delató aquella vez en la taberna. Cyril se interpone para decir que el único culpable ha sido él. Con este episodio notamos en Rublev resignación; aunque sea su vida la que corra peligro, no romperá con el voto de silencio.

Un muy joven muchacho recibe la tarea de crear la campana a las afueras del castillo del gran príncipe. A través del coraje, compromiso, entrega, dedicación, y logrando observar rasgos propios en el comportamiento del muchacho, Rublev se encuentra a sí mismo. Se trae a colación que al salir del monasterio nuestro *sujeto* le cuenta a Thomas que le habían tomado tres años de trabajo antes de recibir la oportunidad de limpiar un icono. “Asociación: palabra tomada del asociacionismo para designar toda ligazón entre dos o más elementos psíquicos, cuya serie constituye una cadena asociativa” (LaPlanche & Bertrand Pontalis, 1971, p. 34). Una vez probada satisfactoriamente la campana frente al gran príncipe, el joven muchacho agobiado por el cansancio entra en crisis. Rublev se acerca, lo abraza y pone fin al voto de silencio: “Vamos a trabajar juntos: tú harás campanas, yo pintaré iconos”. Es mostrada la santísima trinidad de Andrei Rublev. A través de los detalles se observa el compromiso y la dedicación con que el pintor realizó su obra.



Figura 11. La santísima trinidad de Andrei Rublev. Andrei Rublev.

3.2.9 Breve conclusión.

La transformación del *sujeto* de estudio se manifiesta como resultado de un conjunto de episodios que provocan una necesidad de cambio personal y social. Rublev demuestra que, con base en ofrendar su cuerpo y espíritu a través del cuestionamiento, el dolor, y el sufrimiento, se puede apartar de la ideología y discurso dominantes de cierta sociedad.

Solo habitando el infierno es que se llega a descubrir el paraíso. Nuestro *sujeto* se ha dado la oportunidad de cuestionar un universo con el que ha crecido y se ha desarrollado para adentrarse al mundo de los hombres, del pecado. Experimentando episodios que confrontan su percepción sobre Rusia, el hombre y la fe, Rublev da con su propósito en la vida: pintar iconos, y no precisamente porque tenga el talento para hacerlo, sino porque ha vuelto a creer en la capacidad de transformación social de una persona.



Figura 12. Andrei Rublev abraza al joven campanero. Andrei Rublev.

3.3 Kris Kelvin en *Solaris* (1972)

Kris Kelvin es un afamado doctor en psicología a quien le encomiendan un viaje hacia el océano de Solaris, en una estación espacial. La solarística, como se le dice, acarrea una historia compleja formada de incertidumbre. Del primer viaje que se hizo hacia Solaris no volvió nadie, salvo un piloto, que al regresar, se le tomó registro de su experiencia fuera de tierra.

3.3.1 El inicio.

Solaris empieza con un delicado plano secuencia a través de un río, árboles, hojas, y un caballo. En off se escucha el canto de un pájaro. Con una pausada caminata Kelvin se introduce en la imagen: acaricia las hojas, se deja empapar por la lluvia. Se despide de la tierra, de su casa, de la naturaleza. Al presentarnos al padre de Kelvin, es dicho de su voz refiriéndose a su hijo: “Cada mañana se pasea no menos de una hora”. Es mostrada la plena consciencia de nuestro *sujeto* de estudio: se sabe y reconoce como alguien próximo a sentir la ausencia de la naturaleza, del hogar. Sostiene Tarkovski: “El cine utiliza el material que nos dan la naturaleza misma y el paso del tiempo” (2013, p. 192). Como primera pista, se podría deducir que nuestro *sujeto* se ve sensibilizado ante

la idea de estar lejos por tiempo indefinido, el constante paseo por la naturaleza lo revela. Advierte el sociólogo Michel Maffesoli: “el pensamiento está orgánicamente ligado a la vida. Ésta puede tomar formas muy diversas (cotidiana, sensible, religiosa, política, etc.), pero no por ello deja de constituir el sustrato de la reflexión” (1997, p. 244). Saberse lejos de tierra, es reconocerse al mismo tiempo como cercano a otra órbita: a lo incierto, a lo desconocido.



Figura 13. Kris Kelvin. Solaris.

Kelvin escucha el testimonio del piloto que ya experimentó el viaje por Solaris, éste le adelanta los posibles hechos insólitos que podrían suscitar. Nuestro *sujeto* lo desafía, incluso hace burla de la crónica de éste, que asegura haber alucinado la presencia de un niño, a quien tiempo después se encontraría en la casa de la esposa de un doctor que formó parte del primer equipo de viaje hacia Solaris, y que aún no ha regresado.

El siguiente momento crucial en nuestro personaje, antes de irse hacia el espacio, es cuando quema sus pertenencias. Observamos a Kelvin deslindándose de todo aquello que le causa atadura, incluida entre los objetos una fotografía de quien hasta este momento podemos deducir es su exesposa. “la oportunidad de reconocer sus propias

raíces —esas raíces que ligan por siempre al hombre a la tierra que lo sustenta—; pero aun esos lazos se han hecho irreales para ellos” (Tarkovski, 2013, p. 211). Kelvin no busca cuestionar sus raíces. Dejando para el olvido su relación con su padre, así como la segregación de una problemática del tamaño de un duelo —como sucede con su exesposa—, pareciera que nuestro *sujeto* pretende crear un universo alterno en la solarística. Al irse de la tierra, Kelvin deja pendientes asuntos personales que ya no pueden esperar. La cita recién escrita advierte que el personaje niega toda oportunidad de acercamiento a sus raíces, al contrario, hace lo posible para destruir toda imagen que evoque al pasado, incluso frente al evidente llanto de su madre, quien lo observa con lamento. Nuestro *sujeto* segrega el pasado del presente, con esto pretende romper toda alianza que legitime la relación con el otro, para ser más específico, la relación con su exesposa.

3.3.2 La vida en Solaris.

Kelvin llega a Solaris e inmediatamente se enfrenta con una presencia que no debiera estar ahí: observa el dedo de un niño, mismo niño del que le habló con anterioridad el piloto. En una plática sostenida con el doctor Snout —el padre del niño—, Kelvin le pregunta qué sucede en la solarística y el porqué de estas alucinaciones, a lo que el doctor Snout responde: “Lo que llegue a observar depende de usted, de lo que haya en su consciencia”.

La consciencia, así como el inconsciente, se construyen a través de la memoria individual y/o colectiva. La memoria cultural nos rebasa en todas sus magnitudes; es por ella que actuamos, pensamos, y nos comportamos bajo ciertas características que

distinguen a una sociedad de otra. Individualmente esta memoria, que también se constituye por su falta, crea una consciencia que nos diferencia entre los individuos.

En una plática introductoria con el científico Sartorius, nuestro *sujeto* logra percatarse de la presencia de otra figura humana que no debiera estar en la estación: la de un enano. Al cuestionar a Sartorius sobre las alucinaciones suscitadas en Solaris, éste lo corre y le pide que se vean más tarde.

Al asentarse en su recámara se materializa la figura de su exesposa: Hari, quien murió diez años atrás a causa de suicidio. Anonadado, Kelvin contempla la presencia de su esposa muerta sin parpadear, como quien observa por vez primera a su acompañante en esta vida. Al tocarla, nuestro personaje queda perplejo, su deseo se ha materializado y está frente a sus ojos. “La vida empírica está ahí para demostrarnos que, al lado de la razón, la pasión o la emoción ocupan un lugar innegable. Podemos decir incluso un lugar cada vez más importante” (Maffesoli, 1997, p. 224).

Al tomar cuerpo humano la presencia de Hari, Kelvin entra en un discurso colectivo perteneciente a la solarística. Las alucinaciones, más que plausibles, se convierten en una realidad de quien habita el océano de Solaris.

La descripción de los fenómenos sociales no tiene por qué ser únicamente un “problema”, sino también una plataforma a partir de la cual va a elaborarse un ejercicio del pensamiento que responda, en el mejor de los casos, a las audaces contradicciones de un mundo en gestación (Maffesoli, 1997, p. 15).

La sociedad que habita la solarística, siendo tres los que la conforman, presenta una realidad que no corresponde a la vida en la tierra. Dentro de este contexto, el doctor, el científico, y nuestro *sujeto*, respetan y llevan su vida de acuerdo con los lineamientos

y parámetros propuestos por la estación espacial. Si los retiráramos de dicho contexto para colocarlos en algún lugar de la tierra, seguramente tendrían que tomar medicamentos antipsicóticos y debieran estar en constante valoración psiquiátrica. En relación con el tiempo, el *ser* y su contexto, Tarkovski apunta: “el hombre moderno ha perdido de vista aquella libertad de la que se ha gozado en otras épocas: la de ser capaz de sacrificarse uno mismo en nombre de la sociedad y los tiempos en que les tocó vivir” (2013, p. 197).

Para lidiar con el presente se tuvo que haber conocido y reconocido el pasado. Nuestro *sujeto* se reúsa a enfrentar la presencia de Hari. No pretende bajo ningún motivo mover fibras que imposibiliten un estado de calma y serenidad durante su estadía en la estación. Por medio de un cohete, Kelvin saca a Hari de Solaris. Se torna evidente que nuestro personaje no desea enfrentar situaciones que lo confronten.



Figura 14. Kris Kelvin y Hari. Solaris.

Cuando el doctor Snout se percató del acto recién cometido por Kelvin, le comenta: “Viste una materialización del concepto que tienes de ella. El océano entró en nuestro cerebro y extrajo fragmentos de nuestra memoria”. Y así, la materialización de Hari regresa a la solarística. Kelvin trata de entender lo dicho por Snout y reconoce que

no habrá forma en que pueda deshacerse de Hari, sino todo lo contrario, la unión se volverá evidente. “El reconocer esa verdad es signo de una sociedad y un tiempo sanos, y de ningún modo contradice al ideal moral” (Tarkovski, 2013, p. 182). A raíz de esto, la relación entre Hari y Kelvin se acentúa: el cariño, la pasión, y el deseo, se manifiestan en la búsqueda de un reconocimiento del amor en el objeto perdido. “La vida, o los imaginarios que ella suscita, hay que tomarlos por lo que son y dejar claro que su eficacia es real, y que ésta sólo nos importa en el momento en que queremos tomarla en serio” (Maffesoli, 1997, p. 246).

Mientras en la solarística el amor se reconstruye, nuestro *sujeto* comienza a experimentar regresiones: se evoca la niñez, la casa, la nieve, los árboles, el agua, y la presencia infalible de la madre. Mismas regresiones van presentándose con mayor fuerza conforme la relación entre nuestro *sujeto* y Hari se afianza. Al tomar una decisión, al mismo tiempo, se está dejando de tomar otra. Kelvin optaría entre seguir el camino del deseo, siéndole fiel al estilo de vida en Solaris, y de igual manera seguir llevando la investigación sobre el océano, o elegir por el retorno a lo terrenal: a la naturaleza, a la casa familiar, a los animales, y a la trágica e inevitable ausencia de Hari.

3.3.3 Una interpretación fantástica del final.

El doctor Snout decreta: “La naturaleza hizo al hombre para que la conozca”, y termina su diálogo sosteniendo que cree ha llegado el momento para que Kelvin regrese a tierra. La última secuencia, como al inicio, es una oda al planeta tierra. Se vislumbra a nuestro *sujeto* volviendo a casa de sus padres, despidiéndose así de su propósito como investigador en el océano de Solaris.

La transformación de nuestro *sujeto* de estudio se manifiesta como resultado de un conjunto de episodios que provoca una necesidad de cambio personal. Kelvin se ha dado la oportunidad de cuestionar un universo que mantenía en el olvido.

Experimentando momentos que confrontan su percepción sobre un íntimo universo, nuestro personaje da con su propósito en la vida: volver a casa.

Se sostiene que Kris Kelvin le es fiel a su nostalgia, a Rusia, a la casa de sus padres, a la nieve que cae, al río, a los caballos, al viento y a las hojas danzantes en la altura. Deja su proceso como investigador en la solarística. Se despide de su profesión, pero se encuentra a sí mismo. De igual manera, vive el duelo de la pérdida de su exesposa, lo supera y reconoce que el pasar ese tiempo en Solaris junto a ella fue para despedirse y no para aferrarse a algo que es imposible.

3.3.4 Una interpretación más fiel del final.

La lectura que recién se hizo del desenlace de la película, refiere hacia una interpretación desde el corazón, sin ser intervenida por la objetividad y el razonamiento. Suena alentador pensar que después de su experiencia en la solarística, nuestro *sujeto* se reencuentra consigo mismo, reivindicándose como alguien que está sujeto a los elementos propios de la tierra. El análisis del filme —aunque pueda realizarse desde distintas vertientes, usando teóricos de variadas disciplinas—, apunta hacia una dirección: la realidad propuesta por el océano de Solaris le es más placentera a Kris Kelvin como para pensar en regresar a la tierra. Por decirlo de otra manera, Solaris le devuelve el deseo de vivir. Nuestro *sujeto* de estudio se ve envuelto en una realidad de goce constante, donde las insatisfacciones que aparecían en la tierra no existen. La solarística le permite habitar un universo de placer, al concederle vincularse con el único

objeto perdido e irremplazable en el planeta tierra: su exesposa Hari. Kelvin opta por el hemisferio del goce palpable, consumado: ese que se encuentra un paso más adelante de la fantasía.

El estilo de vida propuesto por Solaris, le demanda situar como única posibilidad en el hemisferio de la imaginación, lo restante en la tierra. Su padre, así como todo lo que involucra y acontece en el planeta tierra, ahora solo será presencia desde el recuerdo, el pensamiento, o la imaginación. El desasosiego que causaba la desaparición del objeto perdido tomará otro nombre, quizá el de la satisfacción por tener materializado en presencia humana el mencionado objeto del cual carecía de poseer. El *sujeto* del deseo, como ya se ha escrito, se reconoce como tal a consecuencia de una falta. Kelvin podría estar inmerso en un ciclo irónico, ya que reconocería —aquí termina la película— a los elementos vivos de la tierra, si acarrearán la fuerza que en su momento tuvo la pérdida de Hari, como objetos perdidos. El desasosiego entonces surgiría a raíz de la ausencia del planeta tierra. Si se establece que el *sujeto* está en constante movimiento, el deseo, por añadidura, podría fluctuar siempre y cuando exista en relación con el objeto perdido.

3.4 Diferencias, Coincidencias: Complementariedades entre Ambos Personajes

3.4.1 La memoria.

Al hablar de esta obra, obligadamente debe hacerse alusión a la memoria. Todo lo que conforma la imagen, sean personas, animales, objetos, o paisajes naturales, acarrearán cierta carga de memoria. En Andrei Rublev y en Kris Kelvin, este término cobra una relevancia significativa; la fuerza del pasado —o de lo que algún día fue—, tiene tal solidez que moviliza los deseos en nuestros *sujetos* de estudio. Ahora, se dice

que para todo existen niveles: grados más, grados menos. En ambos personajes la memoria cobra fuerza como consecuencia de añorar lo que dejó de ser, pero con una ligera diferencia en su aparición como movilización del deseo en los *sujetos*. Sucede que tanto en Rublev como en Kelvin la memoria los trae nuevamente a donde en cierto momento de sus vidas estuvieron. “El deseo nostálgico por el pasado es, siempre, deseo de otro lugar. Por eso la nostalgia puede ser una especie de utopía invertida. En el deseo nostálgico se unen la temporalidad y la espacialidad” (Huyssen, 2010, p. 47).

Después de experimentar algunos sucesos importantes en el universo terrenal —como el haber sido seducido por una mujer, agredir hasta asesinar a mano propia a un hombre, o sufrir la imposibilidad de seguir pintando—, el monje pintor Andrei Rublev regresa al monasterio. Kelvin por otro lado, pareciera estar desde el comienzo de la película en una constante regresión. La melancolía que arrastra por la pérdida de su exesposa le provoca habitar un presente en estado de ausencia: Kelvin aparenta no tener conexión entre el cuerpo y su mente; como si su físico le exigiera estar en el hoy, y su mente habitara otro tiempo, el de ayer. Durante la trama en la solarística, Kelvin ve materializado a través de la presencia de su exesposa, un fragmento de su consciencia.

Esa ligera diferencia en la memoria de la que se hace mención sucede en el regreso de nuestros *sujetos* al presente. Esta afirmación pareciera carecer de sentido ya que se está constantemente en el hoy, al menos físicamente; no es que los *sujetos* de estudio hayan viajado en el tiempo hacia el pasado, sino que en un sentido metafórico están habitándolo desde su singular presente. Como se escribió, Rublev regresa al monasterio, pero cuenta con la suficiente voluntad como para salir de nuevo y edificar una obra plástica consumada en la realización de su santísima trinidad. Kelvin en

cambio opta por vivir un presente en el pasado al decidir permanecer en Solaris, donde la presencia de su exesposa cobra vida eterna. El monje pintor elige vivir un presente con las sorpresas que propone el mundo terrenal, mientras que a Kelvin le es más placentero vivir una realidad en el pasado, inmersa en la memoria.

Advierte Tarkovski: “Como ser moral que es, el hombre está dotado de una memoria que siembra en él la insatisfacción. La memoria nos hace vulnerables y nos deja expuestos al dolor” (2013, p. 66). En una primera reflexión, el cineasta alude a un estado de insatisfacción por reconocer dejar de estar donde alguna vez se estuvo, o admitir no poseer lo que alguna vez se poseyó. Se anhela lo que fue, no lo que es. El pasado se añora, pues deja de ser materia física. Aunque en esencia el presente esté constituido por el pasado, éste deja de ser palpable, está imposibilitado de volver a ser o suceder. En una segunda reflexión, Tarkovski sostiene la vulnerabilidad y el posible dolor causados a consecuencia de la memoria. El recuerdo, siendo proyectado en la imaginación, acarrea junto a él cierto sentimiento experimentado; dicho sentimiento, al evocar un recuerdo en particular, puede volverse a presentar y quizá produzca dolor y propicie la vulnerabilidad de quien recuerda. Lo que se hizo o se dejó de hacer prescinde de ser modificado, mas el arrepentimiento, en su afán de producir culpa, puede desasosegar el presente del hombre.

En un momento de la película, Andrei Rublev decide regresar al monasterio, tomar un voto de silencio, y abandonar la pintura. Su regreso al monasterio puede interpretarse como un retorno al ambiente protegido, a la calidez del hogar, al refugio que brinda el hemisferio ya conocido de lo sagrado. Llegado el tiempo, Rublev optaría por dejar de nueva cuenta el monasterio, retomar el habla, y serle fiel a la pintura. La

insatisfacción sembrada por la memoria, en determinado momento, le exige volver a sus raíces, pero no para quedarse, sino para fungir como fuerza motora de un asentarse en el universo terrenal.

El dolor que le causa a Kris Kelvin añorar lo perdido, le priva de sentirse satisfecho en el planeta tierra. Solaris, por otro lado, cuenta con el elemento que le revitaliza el motivo de vivir: su exesposa Hari. La memoria, en el caso de Kelvin, tiene más peso que su presente en la tierra. Ese sentimiento de dolor ocasionado por el extravío de su pasado es fatídico, al grado de no permitirle reconstruir un nuevo tiempo, el actual.

3.4.2 El amor.

Entre Andrei Rublev y Kris Kelvin hay una concepción distinta del amor. Rublev termina por ofrecer su amor a su obra plástica, resaltando con esto, un ofrecer su vida al arte y al espectador: a un otro. Si se sitúa este concepto en Kelvin, se sostendría como un amor al goce personal; el otro desaparece en el subjetivo interés por auto complacerse. Entonces el amor, a diferencia de en Rublev, se establece desde el egoísmo de la propia satisfacción. Es importante esclarecer esta distinción, ya que no se podría, aunque se quisiera, darle el mismo significado al amor para estudiar a ambos *sujetos*.

En el apartado de amor y melancolía, del libro *Melancolía* de László F. Foldényi, aparecen distintas variantes que posibilitan un análisis más objetivo de Rublev y Kelvin desde este concepto. Advierte el húngaro teórico del arte:

El enamorado es la persona más sobresaliente; de acuerdo con esta concepción, el amor permite desarrollar las facultades y posibilidades de la persona hacia

los otros, hacia la sociedad; es el amor el que capacita al enamorado para encontrar su sitio en el mundo (2008, p. 250).

La cita no especifica a qué o hacia quién es que está enamorado el *sujeto*. Esto abre la brecha para sostener que un enamorado puede estarlo de alguna cosa, profesión, o persona. Comúnmente, cuando de enamorados se habla, se suele asociar con un enamoramiento hacia otro *sujeto*. Para referirse a Andrei Rublev habría que esfumarse de esta clásica y preponderante idea.

Al irse vinculando con otros individuos, Rublev va construyendo una propia identidad. Desde el inicio hasta el final de la cinta, los *sujetos* con los que se ve relacionado le impactan de forma decisiva, al grado de propiciarle una constante evolución durante la trama. Al final de la película, cuando Rublev abraza al joven campanero, su sitio en el mundo ha sido encontrado. Su vocación hacia el arte resulta ser una vocación hacia la humanidad, hacia un otro. La compasión se presenta como una facultad que le permite fundirse en el otro: no por nada asesina para salvaguardar la vida de una mujer muda con aparente retraso mental. Tomando la cita de Foldényi, es el amor lo que le permite ofrendar la totalidad de su *ser* al arte, no sin antes evidenciarse como un *sujeto* que debe lo que es por la capacidad de empatizar con el dolor, y sacrificio ajeno. Sobre Andrei Rublev, sostiene Tarkovski:

Y sólo después de recorrer los círculos del sufrimiento, siendo uno con el destino de su pueblo, y perdiendo su fe en una idea del bien, irreconciliable con la realidad, regresa Andrey al punto de partida: la idea del amor, del bien, de la fraternidad (2013, p. 99).

Una diferencia reveladora entre ambos personajes es que Rublev define su identidad con relación a otros seres vivos; Kelvin, en cambio, está sujeto al desasosiego producido por el objeto ausente; los seres vivos que constituyen su contexto carecen de importancia como para encausarlo por el camino propuesto por el planeta tierra.

Advierte Hegel:

El amor, cuando constituye el único punto de la unión y no abarca el resto de cuanto el ser humano ha de vivir conforme a su formación intelectual y a las circunstancias de su clase social, queda vacío, abstracto y sólo afecta al lado de la sensualidad (Foldényi, 2008, p. 251).

Pareciera como si Hegel haya visto una y otra vez *Solaris*. Se podría argumentar que la tesis de la película, en lo que al amor concierne, alguna vez fue escrita por el filósofo alemán —aunque haya vivido dos siglos atrás—. Al apropiarse de dicha concepción, el amor que vive Kelvin, aunque en el contexto del océano de la solarística sea palpable, es un amor vacío. Para Kelvin, una vez concretada la alianza con su exesposa, su contexto terrenal desaparece, al menos en materia presente, así como para la tierra, Kelvin desaparece: queda la memoria, el recuerdo de lo que alguna vez fue. Su amor no engloba ni a su formación como psicólogo, ni a su contexto social: es un amor que responde a necesidades e intereses individuales: es un amor egoísta.

No se debiera hacer un juicio moral del personaje principal de *Solaris*, ya que pareciera no tener alternativas para estar en comunión con la tierra. El océano pensante, al brindarle la oportunidad de vincularse con su exesposa, le devuelve motivos para vivir, pero le exige al mismo tiempo sacrificar lo edificado en la tierra. Si se pone sobre una balanza habitar la tierra en estado melancólico: anhelando el objeto perdido, o estar

con la materialización de eso perdido, pero sin la opción de habitar el planeta tierra, se diría que Kelvin —por necesidad más que por un principio de elección— opta por el segundo camino.

3.4.3 El destierro: la salida de casa.

Este escrito tiene relación estrecha con el apartado de la memoria. Al dejar un *modus vivendi*, por más independencia que exista, necesariamente la memoria y el olvido toman fuerza. Tanto en Rublev como en Kelvin, en algún momento de sus vidas, existe una necesidad por salir del hogar. Rublev hace lo propio al dejar el monasterio para edificar una vida en el universo terrenal. Kelvin deja la casa familiar para adentrarse en el hemisferio del cosmos, en el océano de Solaris. ¿Qué provoca en ambos *sujetos* la necesidad por salir, y de la misma manera, de vincularse con otro espacio?

Para cuando Rublev deja por primera vez el monasterio, ya era conocido por sus dotes artísticos como pintor. Al introducirse en el universo terrenal paulatinamente comienza a transgredir los límites impuestos por la vida monacal, provocando una confrontación con su religiosidad.

A través del conflicto y la contradicción se abrirán camino la mente y la voluntad del hombre, creando laboriosamente una unidad superior donde la primitiva “experiencia directa” se manifestará en un nivel más elevado. De este modo se resuelven las contradicciones y conflictos en una unidad trascendente que, de hecho, constituye una experiencia religiosa (Merton, 1999, p. 91).

Para que el conflicto y la contradicción tengan lugar, Rublev precisa de abandonar la casa. Habitando el monasterio, el conflicto y la contradicción no pueden darse, ya que la religiosidad —dentro de este espacio contextual— no es puesta en duda;

como tampoco permite que se cuestione sobre los límites y alcances que la vida fuera del monasterio brinda. La experiencia religiosa de la que hace mención Merton, asociándola en Rublev, sucede, como advierte la cita, en la “experiencia directa”: en las situaciones que habita el monje pintor fuera de casa. Observar como llevan preso a un bufón, ser seducido por una mujer, verse imposibilitado de ayudar al prójimo, asesinar por salvaguardar la vida de alguien más, tomar un voto de silencio, sentir esperanza en la humanidad a través del sacrificio de un joven campanero, se constituyen como experiencias que sostienen, definen y marcan un camino en nuestro *sujeto*. A palabras de Merton, terminan conformándose como experiencias religiosas. Como monje que es, Rublev está sujeto a un contexto espiritual, edificándose como alguien que se sacrifica por la humanidad, a través de su obra pictórica.

El valor de la vida humana reside en el hecho del sufrimiento, pues donde no hay dolor ni conciencia de la servidumbre Kármica tampoco puede existir el poder de alcanzar la experiencia espiritual que permite arribar al terreno de la indiferenciación. *A menos que aceptemos el sufrimiento, no podemos liberarnos de él* (Merton, 1999, p. 122).

Aunque la salida del hogar de Kris Kelvin se relaciona con una investigación en el océano de Solaris, pareciera como si nuestro *sujeto* no pudiera estar más en el planeta tierra, al menos no en el constante estado melancólico en el que se encuentra. Si de términos de memoria se habla, habría que argumentar que Kelvin, en el planeta tierra, vive con la tristeza producida por no estar en un tiempo pasado, en donde habita su exesposa Hari. Dejar el hogar, para Kelvin, resulta sinónimo de dejar el planeta tierra. En el personaje principal de *Solaris* hay un vínculo evidente entre la vida y la muerte.

Solo la presencia de alguien que ya murió provoca en él las ganas de vivir. En materia, metafóricamente hablando, Kelvin muere para el planeta tierra, cobrando vida en el océano de Solaris. En un primer momento, éste no es el motivo que alienta al personaje a dejar el hogar, sino como se ha escrito, es la supuesta investigación que hará en el cosmos lo que provoca que parta hacia la solarística. Una vez habitando el contexto propio de Solaris, con la presencia de la materialización de Hari, a Kelvin le resulta más apacible esa realidad que la posibilidad de regresar al hogar, a la tierra. En relación con el personaje principal de la mencionada película, en su libro *Andrei Tarkovski. La imagen total*, apunta Pilar Carrera: “Es débil y aun así va hasta el fondo: se embarca hacia Solaris y decide permanecer allí para siempre” (2008, p. 58).

CAPÍTULO 4

Propuesta

El último capítulo estará conformado por dos momentos, el primero de ellos pretende argumentar el peso de la poética de Andrei Tarkovski en la cinematografía de la actualidad. Se estudiarán a dos cineastas contemporáneos: un ruso y un mexicano. En un apartado del segundo capítulo se apuntó que los personajes de esta filmografía acarrear interrogantes que involucran al *ser* donde sea que se encuentre y siendo de la nacionalidad que le haya sido otorgada por destino; así como andan por la nieve y portan mucha ropa, de igual forma podrían andar en el desierto y limpiarse el sudor cada que el sol lo exija.

Para sostener que el discurso narrativo de Tarkovski funge como documento de influencia en su país, se tejerán vínculos, asociaciones, semejanzas entre su cine y el de un cineasta ruso que actualmente continúa edificando un registro cinematográfico propio, Alexander Sokurov: autor de las cintas *Madre e hijo* (1996), *Taurus* (2000), *Padre e hijo* (2003), *Alexandra* (2007), *Fausto* (2011), entre otras. Sokurov, como Tarkovski, expone el alma humana desde un discurso muy particular, apoyado en esteticismos que enriquecen su poética.

En el cine de Carlos Reygadas hay similitudes apremiantes que lo vinculan con el cine de Tarkovski. El cineasta capitalino autor de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Post Tenebras Lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018), establece en su discurso variantes que lo acercan al cine de Tarkovski; una de estas pertenece a la técnica cinematográfica: la precisión del tempo con que inicia y termina una toma advierte en ambos cineastas un ritmo narrativo que les permite a los filmes de

sus autorías sostenerse en su verosimilitud; otra variante, más dirigida hacia el contenido poético, recae en la proyección de un universo subjetivo que provoca —consciente o inconscientemente— en el espectador la necesidad de observar en su propia subjetividad.

En el segundo apartado de este capítulo, se construirán reflexiones con relación a lo escrito en la tesis. No se pretende aseverar nada que demande ser contundente en sus afirmaciones, sino todo lo contrario: apuntar hacia una vereda, ancha y larga, que permita cuestionar, criticar, y debatir lo que aquí ha sido investigado. Se sabe que el cine de Tarkovski proyecta al ser humano en su estado más vulnerable y desasosegante, así como también muestra el vuelco de esperanza —que no habrá de desaparecer— enraizado en la humanidad. A fin de siete largometrajes, mucho aún se puede escribir sobre la imagen poética de Andrei Tarkovski. Mucho aún puede ser discutido.

4.1 La Influencia de Andrei Tarkovski en el Cine Poético Contemporáneo. Dos Casos

4.1.1 Alexander Sokurov.

Cuando se estudia a cineastas de culto, se vuelve imprescindible hacer alusión al discurso particular que enraíza la obra evocada. Quizá, en gran medida, lo que asemeja la poética de Tarkovski con la de Alexander Sokurov, y a la par con la filmografía de Reygadas, es precisamente eso: la singularidad con la que cada obra cinematográfica se erige. En el segundo capítulo de esta tesis se apuntó que existe un diálogo implícito entre Tarkovski y cineastas como Abbas Kiarostami, Manoel de Oliveira, o Robert Bresson —junto con otros que por el momento se omiten—; dicho diálogo se teje como ruptura de una narrativa canonizada en el lenguaje audiovisual

cinematográfico. En el cine, como en cualquier otra manifestación artística, el lenguaje poético está ligado al discurso subjetivo; la voz, entendiéndose como una voz individual, se emerge y se establece como una concepción alterna de la realidad. En cada filme de este repertorio, el cineasta expresa una personal interpretación de la existencia del *ser* con propios matices, ritmos y sonidos, brindando la posibilidad de percibir una concepción en el lenguaje y contenido de la vida: todo se reduce a la subjetividad del fondo y la forma. Sokurov no es la excepción de lo redactado en este párrafo.

En la filmografía de Alexander Sokurov hay un excesivo respeto hacia su particular manera de contar historias. Ya se ha dicho que Tarkovski le es fiel a una línea enfática en su narrativa, y que, por lo tanto, prescinde de diferentes registros. Aun y que en el andar productivo de Sokurov haya filmes documentales como de ficción, se podría argumentar lo mismo: su narrativa, con elementos que la distinguen de otras, se afianza como inusual y única. Otro cineasta que indudablemente es parte de la élite cinematográfica y que a la par trabaja en documentales y en películas de ficción, es Win Wenders. A diferencia del cineasta alemán, Sokurov afirma su registro fílmico cada que produce una obra; Wenders por el contrario, tiene otros intereses así como diferentes registros. En cada cinta de Sokurov —sea de cualquiera de ambos géneros—, está sellada su huella particular: colores contruidos como el intenso amarillo que despierta calidez en *Padre e hijo* (2003) y en *Madre e hijo* (1997), imágenes distorsionadas como sucede en *Taurus* (2001) y en *Fausto* (2011), hemisferios que producen la sensación de ser eternos como se da en *El arca rusa* (2002) y en *Francofonía* (2015). “Sokurov is a master of hybrid cinema, invested in both fiction and documentary filmmaking, often

blending the two; his films are rife with archival footage, old photographs, and a mix of analog (film and video) and digital textures” (Szaniawski, 2012, p. abstract)¹⁰.

Una de las diferencias entre Sokurov y Wenders, y que termina por vincular la filmografía de Sokurov con la de Tarkovski, es que sin mucho esfuerzo se reconoce cuando se está frente a una película del autor de *Alexandra* (2007); sea un documental, un filme de ficción, aborde un argumento sobre un museo como el Hermitage o el Louvre, o plantee una historia sobre la figura política de Lenin o del mismo Hitler, el discurso narrativo en cuanto a forma y ritmo poco se modifican, aun y sosteniendo que el Hermitage está siendo visto por uno ojo que no parpadea, a través de un plano secuencia de inicio a fin. Con Wenders no sucede lo mismo, es difícil percibir que el autor de *El amigo americano* (1977) es el mismo que tiempo después haría *La sal de la tierra* (2014). Esto no advierte que uno sea mejor que otro, sino que los registros, desde una vocación por explorar las alternativas del lenguaje cinematográfico varían.

Sokurov privileges a structurally disruptive, anti—narrative format, deploying hallucinatory, narrative scenarios, forming an integrated arc of history, in the time of one day, one week or, even, over a period of months. He compresses time through a spatial compacting of all visual and aural events, and expresses their sensory adhesion to the immediate surface of the screen (Levine, 2009, p. 269)¹¹.

¹⁰ Sokurov es un maestro del cine híbrido, que se involucra tanto en el cine de ficción como en documentales. Constantemente combina estos dos; sus filmes están compuestos por material de archivo, viejas fotografías, y una mezcla cinematográfica de videos análogos y digitales. (La traducción es mía).

¹¹ Sokurov propone una estructura cinematográfica disruptiva, un formato anti—narrativo, presentando escenarios alucinantes, que se conjugan en una integrada secuencia de historia, ya sea en el tiempo de un día, una semana, o incluso, en un periodo de meses. Él comprime el tiempo juntando los eventos visuales y auditivos, y expresa una sensación que se adhiere inmediatamente a la imagen. (La traducción es mía).

Una forma de delimitar el discurso de cada cineasta de culto es a través del tiempo, pero no ese tiempo que se entiende en términos de una narración cronológica, sino —como lo advierte Tarkovski—, por medio de un tiempo esculpido que queda grabado brindando un sentido a cierta obra en particular. Sokurov construye el espacio cinematográfico usando elementos técnicos que le dan un toque único a su poética.



Figura 15. Fragmento de la película Madre e hijo.

Con el cine de autor sucede lo mismo que con la gastronomía: el cocinero, usando a su criterio los ingredientes y la frescura de los mismos, da al platillo un sabor que lo distingue del mismo platillo que ha sido elaborado por alguien más; un machacado a la mexicana —por usar un ejemplo local—, no sabe igual en los pueblos de los suburbios de Nuevo León, que en los adentros de la ciudad de Monterrey; el chile recién pizcado, la frescura del tomate, el tiempo de secado en la carne cruda, o los mismos huevos que se utilizarían para el almuerzo mencionado, son variantes que definirían un sabor en particular. El tiempo en el cine de autor funciona un poco así. Al alargar o distorsionar las imágenes, incorporar colores que rebasan los límites “establecidos” del color en el cine, Sokurov esculpe su tiempo subjetivo exponiendo un espacio contextual plagado de esteticismos visuales. Si se parte desde la filmografía de

Sergei Eisenstein, siguiendo por la obra de Tarkovski, y resaltando lo hasta hoy filmado por Sokurov, podría afirmarse que el cine ruso, resumiéndose en estos tres directores, es altamente estético, pero con variantes que diferencian un discurso de otro: variantes que terminan sazonando de forma distinta la poética en cada uno de ellos.

Algo que no se ha dicho y que pareciera materia de análisis en la filmografía de Sokurov, es que usando como vía las historias expuestas, el autor problematiza la realidad. No es una realidad implícita e hipotética como sucede en el cine de Tarkovski —quien profundiza en cuestionamientos universales que involucran los motivos del *ser* y la relación de éste con su contexto—, sino que Sokurov advierte desde su muy particular estética un planteamiento sobre una realidad que ya ha sido documentada en el tiempo de la historia mundial. Cabe resaltar que esto no debe entenderse como una generalización: no toda la obra de Sokurov pudiera leerse así, por poner un ejemplo, la ficción planteada en *Madre e Hijo* no alude a cierto suceso de la historia. Si se piensa en películas de su autoría que abordan como eje central fragmentos de alguna biografía, o hemisferios desde las entrañas de un museo, surge la posibilidad de reflexionar a partir de un filme que expone un momento de la historia, pero que también lo reinterpreta; ese momento deja de ser lo que fue para convertirse en una reinterpretación del mismo momento previamente suscitado. Sokurov hace sus propias interpretaciones del Hermitage, o de los últimos días de vida de Lenin, usando como soporte inconfundibles esteticismos que definen su poética cinematográfica.

It must be repeated that the complexity of this cinema does *not* entail inscrutability. At best it covers, in its rich and intricate textures, both audiovisual and temporal, whole sets of immediate affects and clear concepts,

rendered *apparently* inscrutable when taken out of their context. But more often than not, under layers of puzzling acting, bizarre narrative lines, distorted images, blurry filters, anamorphic lenses and unique cinematic grammar, Sokurov's cinema emerges as comprehensible, carrying with it the ethos and power of great art in all its poignancy and simplicity (Szaniawski, 2012, pp. 6-7)¹².

Si se toma un fragmento de alguna película de Tarkovski, como de algún filme de Sokurov o del mismo Reygadas para intentar racionalizarlo, algo deberá brotar como conclusión, pero debe afirmarse que dicha conclusión estaría mutilada: carecería de cuerpo para darle estructura y forma al fragmento interpretado. Los esteticismos empleados en la obra de Sokurov advierten la presencia de un ente propio, ajeno al contexto de quien la observa; es por estos esteticismos que la obra pareciera ser incomprensible, confusa y en algunos momentos hasta desarticulada. La ruptura narrativa del cine de Sokurov con lo establecido por el canon cinematográfico propone una forma de contemplar y asimilar la realidad presentada. No se debe caer en discusiones que busquen asimilar lo proyectado por el cineasta con la cotidianeidad humana, sino más bien permitir que la obra se presente como una concepción de la realidad, enraizada, construida, y definida desde su propia naturaleza. La filmografía de Sokurov le es fiel a lo escrito por Heidegger sobre la responsabilidad de un poeta, ya que usando como vehículo la mirada establece un camino alternativo por recorrer.

¹² Debe recalcar que este cine no necesariamente es complejo debido a su carga de misterio. En su punto más alto, aborda, con sus ricas e intrincadas texturas, tanto audiovisual como temporal, escenas emotivas y conceptos claros, expuestos aparentemente de forma enigmática cuando se remueven de su contexto. Pero más seguido que de costumbre, debajo de actuaciones ambiguas, líneas narrativas alternas, imágenes distorsionadas, filtros borrosos, lentes expansivos y un lenguaje cinematográfico único, el cine de Sokurov se emerge como comprensivo, cargando consigo el poder y la forma del gran arte en toda su emotividad y simpleza. (La traducción es mía).

4.1.2 Carlos Reygadas.

El cine de Carlos Reygadas ha pisado fuerte dentro de la industria cinematográfica de autor desde que vio la luz su primer largometraje *Japón* (2002). Es difícil situar un concepto como eje central de la obra —hasta hoy realizada— del nacido en la Ciudad de México. El contraste, quizá, funge como motor de esta filmografía. Las diferentes clases sociales, expuestas sin el afán de ser enjuiciadas a través de una moral jerárquica, se muestran como universos perpendiculares en el ensamblado de *Batalla en el cielo* y *Post Tenebras Lux*. Se podría argumentar que la muerte es un tema recurrente en Reygadas, aunque para que ésta exista, debe haber milagro en la vida como sucede en *Luz silenciosa*. La mezcla de lo opuesto, con *Japón* como ejemplo, enriquece el discurso narrativo planteado: la escena inicial proyecta avenidas de tránsito vehicular de una ciudad: carros, anuncios panorámicos, pasos a desnivel. La película, terminando esta escena, no volverá a proyectar la urbe: tomará peso y forma en los adentros de un pueblo.

En la obra poética de Reygadas hay un afín por el silencio, pero no es aquel que enmudece a la imagen, sino el que la erige de fuerza, se trata de un silencio que permite al espectador sentir parentesco con lo proyectado. En la cotidianeidad de la vida hay silencios, mismos que posibilitan el detenimiento, la pausa, la reflexión. El cine que busca como principal objetivo entretener a las masas carece de silencios, esto resulta absurdo para quien pretende explorar el alma humana. Se precisa de quietud para contemplar.

Heidegger advierte que “el poeta señala a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio” (n.d., p. 3). En la poética, como se da en la filmografía de Tarkovski,

debe haber una anunciación, un llamado. Por medio de propias inquietudes Reygadas muestra al hombre en su esencia, lo expone para desvestirlo, hurga en el interior del *ser* y proclama esperanza donde el dolor parece ser insoportable. Sobre la obra de Reygadas, advierte el fotógrafo Roberto Salbitani:

Un cine que concentra, más en el cuerpo que en la mente del espectador, un raudal de energías que despiertan sensaciones muy fuertes pero también atmósferas sutiles, impalpables, en el polo opuesto respecto de aquellas más escandalosamente crudas, carnales. Pero no menos verdaderas. No hay abrazo en Reygadas que no sea revelador de la condición de desesperación, de extrema desnudez del alma (2016, p. 194).

Ya se ha escrito del apuro de Tarkovski por mostrar sus reflexiones sobre la pérdida del objeto amado, el destierro de casa, la fe en la humanidad, o la añoranza de lo que el pasado dejó. La forma en como emplea el lenguaje cinematográfico audio–visual hace de su filmografía una obra sin precedentes: única y original. Estas inquietudes, reflexiones, cuestionamientos con que se alza su discurso, en adhesión al propio lenguaje narrativo alteran la psique humana. Las cintas de Tarkovski trastocan al ser humano, éste deja de ser el mismo una vez que las contempla, penetra en su interior algo que hace clic, que lo vincula de manera directa con lo expuesto desde la subjetividad del cineasta. Algo similar sucede con Reygadas.

Las cinco películas de Carlos Reygadas transcurren en un tiempo cronológico no mayor a unos meses. El tiempo, delimitado por el cineasta, da sentido a la obra. En las ya mencionadas películas del capitalino hay imágenes perturbadoras y a la vez sublimes que penetran en el espectador. En todas, el acto sexual aparece explícito,

advirtiéndolo un antes y un después en el andar de los personajes. En *Japón* sucede como una reivindicación del sentido de la vida, en *Batalla en el cielo* el choque entre patrón y empleado da luz al deseo fugaz, en *Luz silenciosa* un amado tercer sujeto hace eco de una lealtad de pareja que se quiebra, en *Post Tenebras Lux* el orgasmo renace a través de un cuerpo que no es el del ser amado, en *Nuestro tiempo* el amor y la libertad se confunden y se alteran. Reygadas brinda espacio y tiempo a la fusión sexual de cuerpos que están a la intemperie, cerca de caer en el abismo de la trágica desesperación. Sin entrar aún en el tempo fílmico de edición, el tiempo en la filmografía de Reygadas se constituye de dos maneras: la primera, como sucede en la película *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski, establece una secuencia introductoria que no advierte la presencia de algún personaje principal. Salvo en *Batalla en el cielo*, sus películas inician como contexto paisajístico, familiar, social, de los protagonistas. Esta primera manera de aludir a un tiempo prescinde por momentos de la presencia física de por quienes gira la trama. Un segundo tiempo proyecta imágenes que revelan una especie de catarsis a consecuencia de una íntima problemática en los personajes principales, como las ya mencionadas al inicio de este párrafo.

A los autores de cine de poesía no les interesa representar la realidad tal como pudiera entenderse a simple vista sino, más bien, tal como la ve el autor, quien se apropia de los ritmos de la realidad y los reproduce creando sus percepciones de ella. Cuando el signo se hace muy evidente es porque está contaminado de contenido. Al mostrar el tiempo no narrativo, cuya secuencia no es la de la causalidad lógica, este se hace relevante por el ritmo del montaje, que es el ritmo de la mirada, no el ritmo del argumento (2016, pp. 134-135).

No son las historias lo que asemeja este discurso al discurso de Tarkovski, sino el contenido y la forma en la que ese contenido adquiere verosimilitud en el contexto que le es dado. Ambos cineastas —como se puede establecer en la poética de Sokurov—, tienen como similitud el riesgo, la ruptura con el ritmo narrativo acostumbrado a presentarse en el séptimo arte. Deja de tomar tanta relevancia el qué se proyecta, y pasa a ser fundamental el cómo. El ritmo de la mirada, como lo define Marimón Miyares en su tesis doctoral, tiene concordancia con el particular discurso de cada cineasta. El montaje, siendo un elemento más que se suma a la totalidad de la obra cinematográfica, en cualquier estilo narrativo de crear cine, deviene en argumento: es una pieza preponderante en la forma de aludir a cierto lenguaje visual. En el cine de Reygadas el montaje no necesariamente advierte una línea cronológica del argumento, pero sí sugiere una poética. En *Post Tenebras Lux* hay escenas que pudieron haberse acomodado en momentos distintos de la edición, y la cinta, como mirada subjetiva del cineasta, no hubiera perdido fuerza, pues el ritmo del tempo en la estructura de su propio lenguaje cinematográfico provoca que el hilo conductor de la trama se aprecie de manera distinta, menos próximo al planteamiento, nudo y desenlace tradicionales. En relación a *Luz silenciosa*, tercer largometraje del capitalino, sostiene el poeta mexicano Alberto Blanco:

Hay en esta película una aceptación sincera y deslumbrada del enorme poder y las posibilidades de la poesía en el cine. Una elocuente profesión de fe en la fuerza transformadora de la imaginación y en las incontables formas de crear y recrear una obra (2016, p. 305).



Figura 16. Fragmento de la película Luz silenciosa.

Un día después de la presentación de su libro *Luz*, en una charla que tuvo lugar en la facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Carlos Reygadas advirtió la importancia del tempo en la estructura fílmica. El tiempo, para Tarkovski, es la esencia del cine, no obstante, su libro sobre propias reflexiones cinematográficas lleva el título de *Esculpir el tiempo*. La forma de proyectar un acontecimiento en determinado tiempo establece o una constante, o un quiebre en la tendencia del cine. El quiebre, entendido también como una ruptura, establece un discurso personal que expande el concepto de poética en el lenguaje cinematográfico. En *Nuestro tiempo* hay una escena que explica mejor lo recién apuntado: un avión que aterriza. Uno de los personajes principales va de regreso a la Ciudad de México —esto se sabe hasta que la escena termina—; por lo general, para proyectarlo así, se mostraría al personaje dentro del avión, o recogiendo su pasaje en la terminal aérea, o alistando su maleta en tierras extranjeras. Reygadas lo propone de una manera distinta, de forma más íntima y poética, única: con un delicado plano secuencia desde las alturas se aprecia un cielo de noche, nubes y la urbe capitalina, el plano secuencia gradualmente va disminuyendo a la par que es escuchada la lectura de una carta, hacia el final de la

secuencia, la lectura cesa, el sonido de un avión que se dispone a aterrizar se acentúa y la pista de aterrizaje se vislumbra. Las incontables formas de crear y recrear una obra a las que se refirió Alberto Blanco en su apreciación de *Luz silenciosa* puntualizan el cine de Reygadas.

Un motivo de asociación entre esta obra y la obra de Tarkovski radica en la originalidad. Existe un reconocimiento de la poética del otro como una forma de ensamblar su estructura cinematográfica: Tarkovski no imita a Bresson, así como Reygadas tampoco imita a Tarkovski.

Reygadas, como buen discípulo de Tarkovski, construye el tiempo y sus sensaciones múltiples al usar profusamente en esta escena inicial (*Post Tenebras Lux*) elementos naturales como luces de atardecer, colores del cielo, hermosos animales, charcos reflejando, y los efectos de un lente que parece multiplicar la realidad en una dimensión extra (Marimón, 2016, p. 139).

En esa originalidad que a la vez los vincula y desvincula se hace visible lo imposible de observar a simple vista, algo que rebasa la mirada del espectador se proyecta como intuición subjetiva, y se adhiere —o da forma— a los discursos poéticos de Carlos Reygadas y Andrei Tarkovski.

4.2 Comentarios Finales

4.2.1 Una puerta se abre.

Se pensaba, en un inicio, titular este apartado como conclusiones, advirtiendo que algo se había revelado como tal. En efecto, del trabajo reflexivo que se acaba de leer, a raíz de crear ataduras y anclajes, algunas ideas se construyen como conclusiones que devienen en el resultado de la investigación. Para definir el último momento de la

tesis, habiendo sido un trabajo de análisis subjetivo e interdisciplinario, comentarios finales, casi que apareciendo como una puerta que se abre y jamás se cierra, busca como encabezado sintetizar esta investigación procurando sostener lo edificado durante el proyecto. “La conclusión más importante es que no hace falta descubrir ningún elemento nuevo para que un análisis pueda ser retomado, prolongado... o rebatido” (Aumont & Marie, 1990, pág. 112); todavía gran cosa puede decirse sobre una obra que es tan joven como el cine mismo.

Con estados de ánimo, deseos, reflexiones, inquietudes, e intentando responder a la constante pregunta que define al *ser*, Tarkovski brinda a sus personajes un bagaje de cuestionamientos que lo vincula directamente con su propio discurso. Al cierre del segundo capítulo se sostuvo que lo poético de esta obra recae en la interpretación del *ser* y la verdad a través de la siempre latente inquietud que cargan los personajes; estos personajes, por la carga filosófica que los distingue, se posicionan como *sujetos* en constante búsqueda. En los análisis de Andrei Rublev y Kris Kelvin se encontraron verdades: las de ellos. Lo poético sucede cuando —con otros elementos que dan forma a la estructura narrativa—, los personajes revelan verdades del hombre; son conclusiones que desgajan los *sujetos* de las películas, y que responden a cuestionamientos que carga Tarkovski, así como responden a interrogantes que acarrea el hombre universal. La constitución del *ser* —se apuntó en el tercer capítulo—, se da en relación directa con los vínculos que desarrolle con otros seres. Al responder a las preguntas que definen el amor, la memoria, la pasión, la añoranza, el egoísmo, la pérdida... los personajes Andrei Rublev y Kris Kelvin exponen al *ser* y lo cuestionan.

Para que la filmografía provoque movimientos en el espectador, se precisa de un vínculo entre el director y lo que se produce; este vínculo sucede, y podría sostenerse que incluso en cualquier registro cinematográfico, puesto que el director no puede desconocer la obra que edifica. Hasta aquí se menciona lo obvio. El vínculo al cual se refiere para generar un diálogo, no se da en tener pleno conocimiento sobre la producción, sino en crear una obra que surja a raíz de propias reflexiones y vivencias de quien dirige. En diferentes momentos se sostuvo que los personajes comulgan entre sí; pocas son las variables en los cuestionamientos y deseos que cargan; las similitudes se encuentran en inquietudes que abordan al *ser*. Inevitablemente debe pensarse al personaje en estrecha relación con Tarkovski.

El primer apartado del segundo capítulo: *La vida de Andrei Tarkovski. La censura y el exilio: una creación ante la adversidad*, señala momentos fundamentales en la vida del autor; mismos que de alguna manera terminan vinculándose con sus personajes. El paralelismo se construye por medio de asociaciones. Se escribió que después de la producción de *Nostalgia*, el cineasta informa que no regresará a su país; el personaje central de esta cinta se encuentra en Italia, lejos de su patria y de su familia; como le ocurre al protagonista, Tarkovski muere en un país que no es el suyo. En *Andrei Rublev*, el cineasta muestra a un personaje que enfrenta conflictos propios y adversidades de su contexto, para dedicar su vida a la pintura; en el mismo apartado, se sostuvo el anhelo de Tarkovski por seguir filmando a escasas semanas de su muerte. La pérdida y el recuerdo son palabras que se vinculan entre sí. La ausencia del padre durante su desarrollo, vivir los últimos años alejado de su familia, de su hogar y de su patria, se relacionan con la ausencia de la madre en *La infancia de Iván*, la añoranza de

Kris Kelvin por estar con su esposa, el anhelo en Gorchakov por regresar a su país. Los personajes, como se advirtió en el andar de la investigación, cargan un constante desasosiego que les obliga a ver para atrás; desasosiego que pareciera convertirse en fuerza de Tarkovski para su producción cinematográfica.

La red de relaciones autor–obra–espectador sucede cuando se logra crear un nexo. Los conceptos melancolía, nostalgia, destierro —como se apuntó al inicio del apartado *La obra fílmica de Andrei Tarkovski*—, fungen como motores de la poética del cineasta y se consolidan por ser estados de ánimo y sensaciones que involucran a cualquier *ser* de la tierra. Con esto como manifiesto, puede entenderse que la filmografía del autor de *El espejo* atraiga al hombre que se involucra consigo mismo.

Con la definición que brinda Chul Han sobre la imagen estática, se sostuvo que por tratarse de un cine que da su valor y lugar al tiempo, el espectador puede, si así lo desea, construir una línea de seguimiento. Se argumentó que la obra de Tarkovski exige ser contemplada, y que, como resultado, el espectador pueda verse en pantalla para seguir cuestionando un universo que lo involucra con su propio contexto y con la humanidad. “De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (Eco, 1999, pág. 81).

4.2.2 Un largo pasillo por recorrer.

El tiempo en la estructura cinematográfica de Tarkovski puede entenderse de dos maneras. Se sostuvo que los filmes tienen una carga emotiva que remonta al personaje, y al espectador, al pasado: a un espacio que se edifica con el recuerdo. La melancolía y la nostalgia se definieron como conceptos claves en el discurso del

cinéasta, por añadidura, debe traerse a colación la memoria, que provoca —como se apuntó en el segundo capítulo— una necesidad en remontarse a un tiempo del pasado que brinda sentido y fuerza al presente. En gran parte de esta obra existe sincronía entre la memoria y el presente. El poeta Gorchakov en *Nostalgia* sostiene su realidad recordando su lejano contexto familiar. Kelvin en *Solaris* construye un estilo de vida donde habita la presencia de un ser que años atrás se quitó la vida. Los objetos que reposan bajo el agua en *Stalker* advierten un tiempo inscrito en el pasado.

Otra manera de evocar al tiempo en esta filmografía es a través de la fluidez en la edición; el tempo en la estructura rítmica posibilita que exista armonía entre la forma y el fondo. Con los largos planos secuencia, aunado a lo que se presenta en el encuadre, Tarkovski permite que el tiempo se sienta como un elemento vivo. En el análisis que se hizo en el apartado de *Andrei Tarkovski: Precursor del cine poético*, se reveló que la lenta velocidad en el movimiento de los planos secuencia aporta en el discurso un sentido al tiempo.

La única película que refiere a un tiempo específico en el ensamblado de su estructura es *Andrei Rublev*. La cinta cuenta con un prólogo y ocho episodios que sitúan al personaje principal en su época. Con el paso del tiempo Rublev va definiendo su identidad como *ser* social e individual. Con Kelvin sucede que también el tiempo modifica su forma de vida, aunque no sea bajo el mismo escenario contextual.

4.2.3 La luz no siempre alumbra con la misma intensidad.

En el transcurso de la elaboración del tercer capítulo se determinaron las razones por las que Andrei Rublev y Kris Kelvin abandonan el hogar; en algún momento los vincula el hecho de no soportar la realidad. De forma explícita no se da un

reconocimiento de la falta, pero ambos, en sus debidos contextos vivenciales, se posicionan en hemisferios que en un principio les son desconocidos. Como se sostuvo en el apartado de *Diferencias, coincidencias: complementariedades entre ambos personajes*, la memoria y el amor producen que Rublev y Kelvin abandonen el hogar y se definan de acuerdo con sus propios intereses. Se afirmó que los propósitos en los personajes son distintos: Rublev termina ofreciendo su vida a la pintura, mientras que Kelvin opta por no volver al planeta tierra. En Rublev hay una vocación por el prójimo; siéndole fiel a su don, el pintor erige una obra plástica para el mundo. Kelvin, en cambio, inmerso en el océano de Solaris, habita un universo que le permite relacionarse con la materialización de su difunta esposa.

Andrei Tarkovski y Alexander Sokurov comulgan entre sí y a la vez sostienen diferentes discursos. Existe en Sokurov —como en el cine de Carlos Reygadas— un registro cinematográfico alterno. Sosteniendo una ruptura con la narrativa canonizada, el autor de *Taurus* advierte una poética distinta en el hemisferio del cine de autor. Al comienzo de este capítulo se sostuvo que las cintas de Sokurov, como sucede con la filmografía de Tarkovski, son inconfundibles; de forma muy particular, con esteticismos que alteran la imagen, sin dejar de respetar su enfática línea discursiva, Sokurov esculpe un tiempo propio y traza una estructura audiovisual única.

En la filmografía de Carlos Reygadas también se da una propuesta en el lenguaje poético de la imagen. Por la singularidad de sus escenarios, aunado a la limpieza del ritmo en cuanto a forma narrativa, y la concordancia que existe entre estos, su mirada se posiciona con firmeza. La similitud con la poética de Tarkovski se da en la relación del ritmo en el tempo y el fondo; entre más fuerte sea el amarre que surja entre

cómo se cuenta una historia y su contenido, mayor es la aproximación que tiene la obra con la esencia del *ser*.

REFERENCIAS

- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. (C. Losilla, Trad.) Barcelona: Paidós Ediciones S.A.
- Bartra, R. (2017). *La melancolía moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Capetillo, M. (2010). *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski*. D.F.: Laberinto Ediciones.
- Cappana, P. (2016). *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Letra Sudaca Ediciones.
- Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A. de C.V.
- Eco, U. (1999). *Lector in Fabula*. (R. Pochtar, Trad.) Barcelona: Lumen, S.A.
- Foldényi, L. (2008). *Melancolía*. (A. Kovacsics, Trad.) Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Hafner, D. (Agosto de 2017). (S. Villarreal, Entrevistador)
- Haggipavlu, E. (2004). *Heidegger on poetic thinking and the cinema of Andrei Tarkovsky*. Nueva York: Binghamton University.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del eros*. (R. Gabás, Trad.) Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo*. (P. Kuffer, Trad.) Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Heidegger, M. (s.f.). *¿Y para qué poetas?* Recuperado el septiembre de 2018, de <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Heidegger/Y%20para%20qu%C3%A9%20poetas.pdf>
- Heidegger, M. (1986). *El ser y el tiempo*. (J. Gaos, Trad.) D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Hoezen, B. (s.f.). *Lacan y el otro*. Recuperado el Febrero de 2019, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lacan.pdf>

- Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. (M. A. Férrez, Trad.) Barcelona: Editorial Gedisa.
- Kandinsky, W. (1994). *De lo espiritual en el arte*. (E. Palma, Trad.) D.F., México: Ediciones Coyoacán S.A. de C.V.
- LaPlanche, J., & Bertrand Pontalis, J. (1971). *Diccionario de psicoanálisis*. (F. G. Cervantes, Trad.) Editorial Labor, S.A.
- Levine, A. (2009). *Phantasmatic cinema: Delinkage and Disarticulation in Michelangelo Antonioni, Bela Tarr, Jean-Luc Godard and Alexander Sokurov*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible*. (M. Bertran, Trad.) Barcelona: Paidós Ediciones S.A.
- Marimón, J. (2016). *El cine poético en Carlos Reygadas*. College Station: Texas A&M University.
- Marrati, P. (2003). *Gilles Deleuze: Cine y Filosofía*. (E. Bernini, Trad.) Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Martínez Miguélez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Ciudad de México, México: Editorial Trillas S.A. de C.V.
- Merton, T. (1999). *El zen y los pájaros del deseo*. (R. Hanglin, Trad.) Barcelona: Editorial Kairós.
- Minnis, S. (1998). *Narration in the films of Andrei Tarkovsky*. Kansas: University of Kansas.
- Moreno, P. (2012). Memoria implícita y angustias tempranas. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, 83-92.
- Pinkhassov, G. (1979). Arseny Tarkovsky and his son, Andrei Tarkovsky. *Andrei Tarkovsky as a child, with his father Arseny*. Moscú.
- Reygadas, C. (2016). *Luz*. Ciudad de México: AnDante, UANL Ediciones.
- Sábato, E. (1964). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: M. Aguilar Editores.
- Senses of cinema* . (Mayo de 2002). Obtenido de <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/tarkovsky/>
- Szaniawski, J. (2012). *The image and the interstice: Alexander Sokurov's Poetics of Paradox*. New Haven: Yale University.

Tarkovski, A. (2011). *Martirologio*. (I. G. Sala, Trad.) Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

Tarkovski, A. (2013). *Esculpir el tiempo*. (M. B. García, Trad.) D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RESUMEN AUTOBIOGRÁFICO

SANTIAGO JAVIER VILLARREAL VILLARREAL

Candidato para el grado de maestría en Artes

con Orientación en Artes Visuales

Tesis

“EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE ANDREI TARKOVSKI. ANÁLISIS DE DOS PERSONAJES EN SU FILMOGRAFÍA. SU INFLUENCIA EN EL CINE DE ALEXANDER SOKUROV Y CARLOS REYGADAS”

Campo de Estudio: Arte Cinematográfico

Biografía

Nacido en Monterrey Nuevo León el 8 de enero de 1990.

Educación

Egresado de la Universidad Autónoma de Nuevo León con el título de Licenciado en Negocios Internacionales.

Experiencia Profesional:

En el campo cinematográfico ha dirigido un medimetroaje para TV UNI y cuatro cortometrajes de forma independiente.